UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ATLI ELLENDERSEN

PARÂMETROS INTERPRETATIVOS PARA A SONATA PARA VIOLINO SOLO EM LÁ MENOR, BWV 1003 DE J. S. BACH

CURITIBA

2012

ATLI ELLENDERSEN

PARÂMETROS INTERPRETATIVOS PARA A SONATA PARA VIOLINO SOLO EM LÁ MENOR, BWV 1003 DE J. S. BACH

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.[a] Dra. Silvana Scarinci

CURITIBA

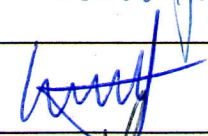
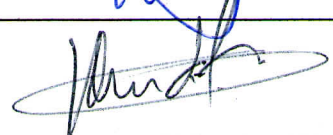
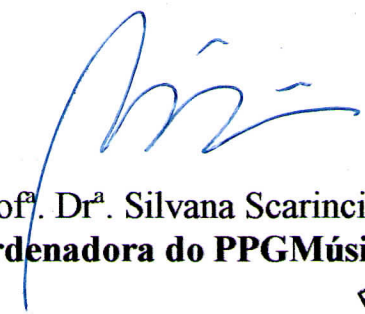
2012

Catalogação na Publicação
Aline Brugnari Juvenâncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Ellendersen, Atli
Parâmetros interpretativos para a sonata para violino solo em Lá menor, BWV 1003 de J. S. Bach / Atli Ellendersen. – Curitiba, 2012.
191 f.

Orientadora: Profª. Drª. Silvana Scarinci
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750 – Interpretação. 2. Música barroca – Interpretação. 3. Música para violino. 4. Sonatas (Violino). 5. Notação musical. I. Título.

CDD 787.2

Universidade Federal do Paraná
Setor de Humanas, Letras e Artes
Departamento de Música e Artes Visuais
Pós-Graduação em Música
PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Atli Ellendersen** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados **Silvana Scarinci, Luiz Henrique Fiaminghi Orlando Fraga e Luiz Otávio Santos**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: "**Parâmetros interpretativos para a sonata para violino solo em Lá menor, BWV 1003 de J.S Bach**"

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Silvana Scarinci (UFPR)	[assinatura]	Ap.
Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC)	[assinatura]	AP.
Luiz Otávio Santos (EMESP)	[assinatura]	Ap.
Orlando Fraga (EMBAP)	[assinatura]	AP.

Curitiba, 27 de março de 2012.

Profª. Drª. Silvana Scarinci
Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci
- Coordenadora
Pós-Graduação em Música
UFPR
SIAPE 1667827

A Luciana

A Maite, Lucas, Andras e Anna Cecilia

AGRADECIMENTOS

A toda minha família pela paciência e compreensão na minha ausência.

Especialmente a minha esposa Luciana pelas incontáveis ajudas e por ter cuidado de nossos filhos.

À orientadora Prof.ª Dra. Silvana Ruffier Scarinci pelos incentivos e pela amizade.

Ao elenco de professores do PPGMUS-UFPR pelas oportunidades de novos conhecimentos.

A CAPES pela ajuda financeira.

RESUMO

Este trabalho trata de questões de interpretação de música barroca, mais especificamente de parâmetros interpretativos para a Sonata para Violino solo em Lá menor, BWV 1003 de Johann Sebastian Bach. A sonata faz parte de um conjunto de obras que são referência absoluta no repertório para violino e imprescindíveis na formação violinística. O estudo traz um resumo do debate travado no final do século XX sobre o papel do intérprete e sua relação com o texto musical e com o compositor. É apresentada uma síntese da crítica e autocrítica feita da interpretação historicamente informada e chega-se à conclusão que o movimento de música antiga é legítimo, trazendo diversificação para o cenário interpretativo. Para contextualizar a sonata, traço um histórico da música escrita para violino desde o início do século XVII até a gênese dos *Sei Solo* por volta de 1720. Uma análise é feita de sete gravações diferentes da sonata, quatro modernas e três com violino barroco, e estas são confrontadas com ou comparadas à literatura sobre interpretação dos últimos 300 anos.

Palavras-chave: Interpretação. HIP. Violino. J. S. Bach.

ABSTRACT

This study deals with issues of the interpretation of baroque music, more specifically with interpretive parameters for the Sonata for Violin Solo in A Minor, BWV 1003 by Johann Sebastian Bach. The sonata is part of a set of works that are an absolute reference in the violin repertoire as well as being indispensable in violin education. The study introduces a summary of a discussion that went on at the end of the Twentieth Century about the role of the performer and his relation to the musical text and to the composer. A synthesis of the critique and self-critique of the Historically Informed Performance is presented concluding that the Early Music Movement is legitimate while bringing diversification into the interpretive scenery. In order to contextualize the sonata I trace an overview of the music written for the violin from the beginning of the Seventeenth Century until the birth of the *Sei Solo* about 1720. I analyze seven different recordings of the sonata, four modern ones and three with baroque violin; these are confronted with, or compared to, writings on interpretation from the last 300 years.

Key-words: Interpretation. HIP. Violin. J. S. Bach.

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE QUADROS

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

ESCALA REFERÊNCIA

FIGURA 1 – IDENTIFICAÇÃO DAS OITAVAS UTILIZADA NO TRABALHO
FONTE: HARMONIA TONAL I - APOSTILA ORGANIZADA POR NORTON DUDEQUE

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto do meu interesse por uma diversificação de estilos de interpretação conforme a época de gênese de cada música em questão. Este interesse desenvolveu-se com mais intensidade nos últimos anos a partir de minha vivência como músico violinista. Os meus professores de violino Arne Svendsen e Max Rostal[1] já haviam enfatizado a importância da fidelidade ao autor e da consciência quanto aos estilos de interpretação. Entretanto, este cuidado, de certa maneira, era limitado ao uso de edições *Urtext*[2], sem um aprofundamento interpretativo específico quando se tratava de música barroca. Na sua edição das Sonatas & Partitas para violino solo, BWV 1001-1006[3] de Johann Sebastian Bach (1685-1750),[4] Max Rostal traz um posfácio em forma de artigo com ponderações a respeito da interpretação das obras. Muitas das sugestões interpretativas aí dadas se fundamentam no livro *The History of Violin Playing from its Origin to 1761* (1965) de David Boyden e Rostal recomenda o estudo deste livro a todos os violinistas pela riqueza de informações que apresenta (ROSTAL, 1997, p. 48). Depois de ter lido o livro de Boyden, achei curiosa a recomendação, pois as informações nele contidas sugerem uma solução diferente das tradicionais para muitos dos detalhes interpretativos de música barroca. O livro é referência para o estudo, tanto da gênese e história evolutiva do violino, quanto do desenvolvimento técnico interpretativo nele aplicado durante os primeiros 250 anos. Foi, e ainda é de muita utilidade para estudiosos da interpretação de música para violino do período barroco; exemplo disto é o interesse demonstrado por Rostal, um dos grandes violinistas e pedagogos do século XX.

A minha curiosidade em relação à interpretação historicamente informada[5] foi crescendo, e ao longo da última década aproveitei oportunidades de estudar violino barroco com os violinistas Manfredo Kraemer, Michaela Comberti e Luís Otávio Santos. Com o

---

[1] Arne Svendsen (1929-2010), Copenhague, Dinamarca (meu professor de 1977 a 1983) e Max Rostal (1905-1991), Berna, Suíça (meu professor de 1983 a 1987).

[2] Edições feitas a partir de autógrafos e/ou primeiras edições com um mínimo de interferência dos editores, isto é, sem marcações adicionais de expressividade, dinâmica, agógica etc.

[3] Edition Peters, 1982. Daqui em diante vou me referir às Sonatas & Partitas de J. S. Bach como 'Solos'.

[4] Doravante 'Bach'.

[5] Daqui em diante usarei a sigla 'IHI' para o conceito 'interpretação historicamente informada'. Corresponde à sigla em inglês 'HIP' (*Historically Informed Performance*). Com interpretação historicamente informada entender-se-á uma maneira de tocar repertório anterior ao séc. XIX fundamentada em pesquisa sobre instrumentário, técnica e estética musical, contemporâneos à música a ser executada.

propósito de seguir tocando violino moderno e barroco,[6] a fim de possibilitar um leque maior de repertório, deparei-me com o conflito entre duas visões interpretativas em relação à música barroca: de um lado a visão tradicional,[7] base da minha formação como violinista e, por outro, a IHI com a qual eu estava em vias de me familiarizar. Tocar os Solos no violino barroco aplicando o conhecimento de interpretação barroca parece coerente, natural, mas o que fazer com este conhecimento na hora de tocar os Solos, ou outra música barroca, com o violino moderno? Ignorar as informações obtidas através de pesquisa em documentos históricos e experiências práticas com instrumentário barroco, e recorrer a uma tradição, que, por motivos diversos, ignora estas informações, parecia-me um tanto questionável. Aos poucos surgiu a vontade de pesquisar o assunto mais a fundo. Com a presente pesquisa quero aprofundar o entendimento de como a música pode ter soado nos séculos XVII e XVIII e ampliar a compreensão da estética dominante e o ideal sonoro desta época; em seguida traçarei o caminho de transformação de alguns aspectos pertinentes à música barroca – passando pelo Classicismo, Romantismo, Modernismo etc. – transformações que acabaram definindo a estética e o ideal sonoro dominante hoje. Ideal este, afinal, que condiciona a IT aplicada à música barroca.

Em outras palavras, tomando os Solos de Bach como obra representativa de música para violino do período barroco, estabeleço como objetivo deste trabalho explanar o conceito ‘interpretação barroca’, como descrito em documentos históricos e literatura secundária recente, e ‘mapear’ as modificações interpretativas ocorridas nos últimos dois séculos nas seguintes categorias relevantes para a música barroca: execução de acordes, articulação, ornamentação (incluindo como tal o vibrato), andamentos, agógica e dinâmicas. Para uma maior concisão do trabalho limitar-me-ei a utilizar para análise e como exemplos apenas a Sonata em Lá menor, BWV 1003, representando o gênero *sonata da chiesa*.[8]

Para ilustração das observações feitas a respeito destes itens de interpretação serão analisadas gravações em áudio dos Solos realizadas nas últimas décadas. Representando a IT, com violino moderno, foram escolhidas a de Henryk Szeryng (1967), a de James Ehnes (1999-2000) e a de Julia Fischer (2005); representando a IHI, com violino barroco foram escolhidas a de Jaap Schröder (1984/85), a de Sigiswald Kuijken (2000) e a de Rachel Podger

---

[6] As diferenças físicas das duas variantes do violino serão descritas de modo sucinto no capítulo 1.5.

[7] Doravante ‘IT’, sigla de ‘interpretação tradicional’. Será entendida a interpretação tradicional como aquela que se baseia na tradição contínua, vinda do séc. XIX, sofrendo algumas transformações e variações de gosto, mas sem um olhar para a época de gênese das obras em questão.

[8] Peça instrumental, geralmente em quatro movimentos: lento-rápido-lento-rápido, sendo o segundo uma fuga ou um fugato.

(2002). O critério usado para as escolhas foi, através de uma avaliação subjetiva de representatividade, o de ter uma gravação 'clássica' com violinistas de referência de cada campo: Szeryng (IT) e Schröder (IHI), sendo as outras duas 'recentes', para que se possa observar uma eventual evolução interpretativa: Ehnes e Fischer (IT), e Kuijken e Podger (IHI).

Representando uma espécie de 'terceira via', será analisada a gravação dos Solos de Alina Ibragimova (2008/09) que, com instrumento moderno, apresenta uma proposta de interpretação historicamente fundamentada. A gravação dela será avaliada em relação ao sucesso no emprego de parâmetros da IHI em instrumento moderno.

Excelentes trabalhos foram realizados na pesquisa dos Solos focalizando a comparação entre as dezenas de edições que surgiram desde a primeira edição completa de 1802 (Simrock);[9] outros enfocando as inúmeras gravações de áudio dos Solos.[10] E ainda foram realizadas pesquisas combinando o estudo de edições e gravações.[11] O meu enfoque será a mudança de estética que com o passar dos séculos acabou transformando a maneira de interpretar a música barroca em geral, e mais especificamente as Sonatas e Partitas para violino solo de Bach.

No primeiro capítulo trarei reflexões e esclarecimentos a respeito do conceito interpretação e da IHI. O que significa? Qual o papel do intérprete? Inicialmente abordarei brevemente a discussão travada em meios acadêmicos sobre música como *produto* ou *processo*, envolvendo questões a respeito da função do intérprete na recriação musical. Tratarei da discussão sobre fidelidade à obra e seu autor, sobre o conceito do platonismo musical e a relevância de usar ou não instrumentos originais/de época. Apresentarei um resumo do debate em torno do movimento da música antiga[12] desde meados do século passado até hoje buscando elaborar uma síntese deste debate. A apresentação se fundamenta no livro *Playing with History* de John Butt e artigos de personalidades significativas da cena acadêmico-musical internacional. Exporei alguns aspectos da notação musical que durante a

---

[9] FIELD, Elizabeth I. *Performing solo Bach: An Examination of the Evolution of Performance Traditions of Bach´s Unaccompanied Violin Sonatas from 1802 to the Present.*

[10] FABIAN Dorottya; SCHUBERT, Emery. *Baroque expressiveness and stylishness in three recordings of the D minor Sarabanda for solo violin (BWV 1004) by J. S. Bach*; FABIAN, Dorottya; ORNOY, Eitan. *Identity in Violin Playing on Records: Interpretation Profiles in Recordings of Solo Bach by Early Twentieth-Century Violinists*; ORNOY, Eitan. *An empirical study of intonation in performances of J.S. Bach's Sarabandes temperament, 'melodic charge' and 'melodic intonation'*; KREUZHUBER, Johanna. *J. S. Bachs V. Suite für Violoncello Solo – Ein Stilkritischer Interpretationsvergleich zwischen authentischer Musizierpraxis und romantischer Tradition.*

[11] SANTOS, Carmelo de los. *Performance-Practice Issues of the Chaconne from Partita II, BWV 1004, by Johann Sebastian Bach.*

[12] Doravante MMA.

história da música tem sofrido alterações significativas. Apresentarei uma resenha sobre o movimento da música antiga, item importante quando se trata de interpretação de música antiga a partir da segunda metade do século XX. O capítulo se encerra com uma descrição das transformações físicas na construção do violino e do arco ocorridas desde o período barroco até o século XX.

No segundo capítulo traço, inicialmente, a história da música para violino desde o século XVI até a criação dos Solos no começo do século XVIII – incluindo a história da gênese dos mesmos. Optei neste relato por dar foco às peças escritas para violino *solo* e ainda dentro deste foco salientar a presença forte de dobrados e acordes em boa parte deste repertório.

No terceiro capítulo, após breve introdução aos vários estilos de interpretação pelas quais passou a música barroca (clássico, romântico e modernista), desenvolvo uma descrição mais detalhada da execução de acordes como esta é exposta na literatura desde o século XVI e em seguida realizo a análise das gravações sob o aspecto da execução de acordes; acrescento, finalmente, um resumo a respeito deste item interpretativo. A partir daí estabelece-se um padrão: cada elemento interpretativo (categorias) acima especificado será tratado sistematicamente com o conteúdo *histórico*, *análise* e *resumo*.

Apresento no apêndice um estudo analítico interpretativo do *Grave* da segunda sonata dos Solos. A análise poderá servir de modelo para os estudos preparativos para apresentação dos Solos de modo geral. Ele é composto de cinco partes: 1) análise formal e estrutural a partir da linha do baixo, 2) análise harmônica, 3) redução ou simplificação das diminuições originais a fim de identificar e evidenciar figuras ornamentais, 4) análise retórica e leitura crítica da peça na sua plenitude com ênfase na linha melódica na medida em que esta é fundamentada no baixo e conduzida pela harmonia; e finalmente, 5) organização prática-instrumental (arcadas e dedilhados na pauta 4 da grade em anexo). No anexo II consta a partitura com o original e as reduções elaboradas para as análises.

1 REFLEXÕES SOBRE INTERPRETAÇÃO

1.1 O INTÉRPRETE

A música é uma arte que se realiza no tempo: tem início, meio e fim. Porém, é uma materialização efêmera e frágil comparada, por exemplo, a uma obra de arte plástica que mantém uma presença física palpável que pode ser percebida e apreciada de forma imediata pelo observador. Mesmo uma obra literária – uma peça teatral inclusa – cuja percepção se estende temporalmente, pode ser apreciada sem intermediário no ato da leitura pelo próprio leitor. Uma obra musical quase não existe sem intermediação por parte de músicos. O 'quase' é por conta da opinião de alguns de que a obra *é* a própria partitura por esta ser a única coisa física que existe de fato. Neste sentido platônico toda realização da partitura seria uma representação possível do ideal contido na partitura. 'Obras' são universais e 'performances' são particulares, instâncias ou ocorrências (BUTT, 2002, p. 57) (cf. capítulo 1.1.3 sobre platonismo musical). Esta atitude contrasta radicalmente com a opinião de outros autores de que música seja um *processo* mais do que um *produto.* Neste entendimento *música* só existe no ato da sua execução e nesta visão a função e importância do intérprete ganha força.

1.1.1 Música: processo ou produto?

No artigo *Between Process and Product: Music and/as Performance*[13] de 2001 Nicholas Cook traz uma discussão aprofundada a respeito da música como arte de interpretação.

Como reação à presença forte da figura do instrumentista virtuoso/gênio do século XIX,[14] que – conforme costume da época – tomava certas liberdades em relação ao *texto* que

---

[13] Entre processo e produto: música e/como performance.
[14] Podemos citar o violinista Niccolò Paganini (1782-1840) e o pianista Franz Liszt (1811-1886) como protótipos.

interpretava,[15] personalidades importantes do modernismo musical do início do século XX se pronunciavam de modo restritivo e limitador à função do intérprete. Schoenberg teria declarado 'O intérprete, pela sua arrogância intolerável, é completamente desnecessário a não ser pelo fato de sua interpretação tornar a música compreensível para um público infeliz o bastante por não ser capaz de lê-la impressa',[16] (*apud* COOK, 2001, tradução minha). De Stravinsky temos duas citações: 'O segredo da perfeição encontra-se, em primeiro lugar, na consciência [do intérprete] da lei a ele imposta pela obra que está interpretando'[17] (*ibid.*, tradução minha) e 'Música deve ser *transmitida* e não *interpretada* porque interpretação revela a personalidade do intérprete antes da do autor, e quem garante que tal executante vá refletir a visão do autor sem distorção?'[18] (WALLS, *apud* RINK, 2002, p. 17, tradução minha, grifo meu). E finalmente a opinião de Ravel 'Eu não peço para a minha música ser interpretada, mas apenas para ser tocada'[19] (*ibid.*, tradução minha).

Cook vê as atitudes reveladas nestas citações como consequência da ideia de música como um produto autônomo e cujo estado ideal se encontra no *texto* escrito pelo compositor. Ao lembrar que a própria musicologia como disciplina científica nasce no século XIX, Cook considera que os seus paradigmas metodológicos foram tomados das disciplinas de filologia e de literatura, portanto enfatizando o aspecto textual da música. Assim, fomos levados a pensar sobre música como se fosse prosa ou poesia, contemplando um *texto* escrito cuja recitação/execução é relegada a um segundo plano. O campo de atuação da musicologia concentrou-se nas obras musicais como obras de seus compositores, entendendo-as como mensagens do autor para o ouvinte a serem transmitidas da maneira mais fiel possível. Neste cenário, a intermediação do intérprete no melhor dos casos seria um 'mal necessário' (*vide* Schoenberg acima), e as únicas aspirações legítimas dele seriam as de 'transparência, invisibilidade ou negação pessoal' (Lydia Goehr, *apud* COOK, 2001).

Na década de 1990 cresce entre musicólogos – em parte por influência da etnomusicologia – o questionamento deste conceito de música. No livro *The Imaginary*

---

[15] Peter Walls no artigo *Historical performance and the modern performer* (*apud* RINK, 2002) em vez de 'interpretação' sugere chamar isto de 'apropriação', por que considera que a música passa a ser usada como veículo para a agenda pessoal do intérprete (p. 18).

[16] *The performer, for all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print.*

[17] *The secret of perfection lies above all in [the performer's] consciousness of the law imposed on him by the work he is performing.*

[18] *Music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author's vision without distortion?*

[19] *I do not ask for my music to be interpreted, but only for it to be played.*

Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music[20] de 1992 a filósofa Lydia Goehr propõe que a ideia da *obra musical autônoma* (como texto, dissociado da sua execução) não seja intrínseca à música como *prática cultural,* mas que seja um conceito estritamente histórico associado à música erudita ocidental a partir do início do século XIX. Implícito na crítica do conceito da *obra autônoma* está a ideia da música como essencialmente *ato de interpretação*, ou seja, mais um processo do que um produto. Cook cita Robert Martin que afirma que, na realidade, mais do que as partituras, são as interpretações que se fazem presentes no coração do público; *obras* musicais simplesmente não existem no mundo dos ouvintes. Consequentemente obras musicais são ficções que nos permite falar mais convenientemente sobre interpretações (COOK, 2001). No livro *Musicking: Meanings of Performing and Listening*[21] (1998) Christopher Small chega a declarar que interpretação não existe para apresentar obras musicais, mas ao contrário, obras musicais existem para dar aos intérpretes algo para interpretar (*ibid.*). Estas afirmações podem parecer exageros; por outro lado, o caráter consumista da apreciação musical que resultou da produção enorme de gravações, com acesso sempre mais fácil – principalmente de um cânone musical restrito estabelecido – faz com que, de fato, haja a tendência de escutar música comparando determinada gravação/interpretação com outra(s). A *obra* já se conhece, o que interessa é *como* ela está sendo executada.[22] As gravações recentes de obras canônicas como sinfonias e quartetos de cordas de Haydn, Mozart, Beethoven e até Mendelssohn, Schumann e Brahms com instrumentos de época contribuem fortemente para comparação de conceitos interpretativos distintos e contrastantes.

No livro *Musical Performance: A Philosophical Study*[23] de 1998 Stan Godlovitch enfatiza outro aspecto do conceito de música como *ato de interpretação*: ele chama atenção para a miríade de possibilidades de interpretação que cada obra apresenta e afirma que ‘obras deixam maciçamente de determinar suas interpretações’[24] (*apud* COOK, 2001, tradução minha). Com isto ele quer dizer que existem muitos detalhes que não tem como ser notados com precisão na partitura; a quantificação ou ‘dosagem’ de dinâmica, timbre, andamento, articulação e agógica precisa ser definida pelo intérprete e no caso de música barroca – da qual faz parte a obra tratada neste trabalho – às decisões deste tipo acrescenta-se uma

[20] O museu imaginário de obras musicais: ensaio sobre filosofia da música.
[21] Musicando: significados de interpretação e apreciação.
[22] Exemplo: Da gravação completa das Sonatas & Partitas para Violino Solo de J. S. Bach existem em mais de 40 versões diferentes (FABIAN, 2005).
[23] Interpretação musical: um estudo filosófico.
[24] *[…] works massively underdetermine their performances.*

participação criativa determinante por parte do intérprete como no caso da realização de baixo contínuo e elaboração de ornamentação. Godlovitch, por isso, julga justificável definir música como uma *arte de interpretação*.

As duas posições expostas – a de que música seja *texto* e a de que música seja *interpretação* – podem ser consideradas extremidades opostas. Cook aponta para fatos que indicam que a transição ocorrida na entrada do século XIX era de um conceito antes centrado em gênero para um centrado em compositores e que não se tratava de uma transição de ausência para presença do conceito de *obra*. Além disto, existia no século XIX – paralelamente a uma tradição que valorizava o *opus* – uma forte tradição focalizada no intérprete que era marcada por improvisação e virtuosismo; vale mencionar músicos como Chopin, Thalberg, Tausig e Anton Rubinstein, além dos já mencionados Liszt e Paganini. Muitas obras destes compositores/intérpretes eram registros de improvisações e existem em versões escritas diferentes em consequência destas (COOK, 2001).

Cook, então, propõe uma visão da música como uma arte binária,[25] a do autor e a do intérprete; ele cita o filósofo Peter Kivy que no livro *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*[26] de 1995 afirma: fica evidente que da maneira como a música do nosso passado histórico tradicionalmente tem sido interpretada, temos sempre duas obras de arte: a obra musical (a partitura, o texto) e, no caso de uma interpretação de alta qualidade, a interpretação em si (outro produto). Kivy compara interpretações de uma obra a arranjos da obra (KIVY 1995, p. 131, 261). Com isso delega um papel significativo ao artista-intérprete, reconhecendo que seja indispensável na transformação do texto em elemento sonoro.

Cook (2001) ainda sugere entender a partitura não como *texto*, mas como uma espécie de *script* – tomando emprestado o termo do teatro. Com isso ele enfatiza que *significado musical* se cria entre os músicos no ato da interpretação; diz ele:

> Enquanto pensar num quarteto de Mozart como 'texto' significa compreendê-lo como um objeto semi-sônico e semi-ideal reproduzido na interpretação, pensar nele como um 'script' é vê-lo como coreografando uma série de interações sociais entre músicos em tempo real: uma série de atos mútuos de escuta e gestos comuns que estabelecem uma visão específica da sociedade humana [...][27] (COOK, 2001, tradução minha).

---

[25] *Tandem Art.*

[26] Autenticidades: reflexões filosóficas sobre interpretação musical.

[27] *Whereas to think of a Mozart quartet as a "text" is to construe it as a half-sonic, half-ideal object reproduced in performance, to think of it as a "script" is to see it as choreographing a series of real-time, social interactions between players: a series of mutual acts of listening and communal gestures that enact a particular vision of human society [...].*

Cook entende que é preciso que haja uma reorientação na relação entre notação e performance. Ele afirma que o modelo tradicional de transmissão musical, emprestado da filologia, é o *stemma*: uma espécie de árvore genealógica onde interpretações sucessivas se afastam verticalmente (no sentido temporal) da visão original do compositor. O *texto* é a materialização desta visão. O alvo habitual da crítica das fontes é garantir um alinhamento maior possível entre as duas visões, exatamente como o tradicional objetivo da IHI é traduzir esta visão em som (COOK, 2001). Esta observação é pertinente a este trabalho ao tocar em um dos aspectos da IHI: aquele que envolve pesquisa sobre parâmetros interpretativos em voga na época da gênese e a tentativa de aplicar estes parâmetros em nosso tempo. Este aspecto é de fato fundamental para o movimento, mas Cook complementa com outro aspecto relevante quando cita Richard Schechner[28] que, com base no paradigma dos estudos de performance, enfatiza a importância das 'explorações de relacionamentos *horizontais* (no sentido espacial) entre formas afins em vez da busca vertical por origens improváveis'[29] (*apud* Cook, 2001, tradução minha). Aqui, interpretações diversas de um dado momento seriam avaliadas e comparadas entre si. Esta visão também é interessante para o presente trabalho uma vez que a ideia de alteridade – de ser diferente – da IHI em relação à IT possa ser um fator significativo da característica da IHI e do MMA.[30] Para o público/ouvinte a novidade do antigo é um atrativo (*vide* acima sobre variedade de gravações e abaixo, no capítulo 1.2, argumentos de outros autores).

Embora a 'busca vertical por origens' não precise ser considerada fútil, pelo contrário, evidências de alguns parâmetros interpretativos são abundantes nos tratados históricos, alguns autores têm enfatizado o aspecto 'moderno' ou contemporâneo da IHI. Um dos principais expoentes desta visão é o músico e musicólogo Richard Taruskin. Essencialmente, ele afirma que o elemento *horizontal* seja mais presente no MMA do que o *vertical* embora ele use outros termos para descrever o fato. A etnomusicóloga Kay Kaufmann Shelemay também apresenta ideias semelhantes (cf. capítulo 1.2).

Finalmente, apresento um ponto de vista que parte da opinião de Busoni[31] de que não haja uma distinção ontológica entre partituras, interpretações e arranjos de uma música; todos seriam transcrições de uma ideia platônica abstrata (COOK, 2001). Cook traz paralelos da

---

[28] Professor de Estudos de Performance na *Tisch School of the Arts* da Universidade de Nova York e autor de vários livros sobre performance (teatro).
[29] *explorations of horizontal relationships among related forms rather than a searching vertically for unprovable origins.*
[30] *Vide* BUTT, 2002, p. 66.
[31] Ferruccio Busoni (1866-1924), compositor, pianista e maestro italiano.

atual teoria da performance que, de modo parecido, afirma não existir distinção ontológica entre as diferentes formas de existência de uma obra – em suas várias instanciações – porque simplesmente não existe um original. No caso da música, a partitura, pela sua capacidade limitada de detalhamento prescritivo, tampouco seria considerado o 'original'; é apenas mais uma instanciação. Godlovitch, numa supervalorização do intérprete que lembra a opinião de Small, mencionada acima, toma como melhor modelo para interpretação musical a prática de contar história: histórias do folclore[32], e da mitologia de modo geral, não teriam um 'original'; portanto toda interpretação (de uma história/música) pode ser considerada 'original'. E Cook conclui:

> [...] afinal, se não existe original [...], então, em vez de uma obra única localizada 'verticalmente' em relação às suas interpretações, temos um número ilimitado de instanciações ontologicamente equivalentes existindo no mesmo plano 'horizontal'[33] (COOK, 2001, tradução minha).

Este raciocínio é possível quando se leva à última consequência a definição de música como fenômeno sonoro, reduzindo a importância ou o peso do *texto*. O perigo em potencial deste raciocínio para a questão interpretativa é que se abre mão de uma referência histórica como norte para diferenciação de parâmetros interpretativos; perderíamos o auxílio do texto como uma espécie de âncora que marca as paradas e nos situa no curso da história. O resultado pode ser conformidade monótona e enfadonha e ausência de caracterização diferenciada entre os diversos períodos históricos da música.

1.1.2 Fidelidade às intenções do autor

Penso que pode ser problemático comparar folclore e mito a uma peça musical que tem autoria bem definida, qualquer que seja o período histórico. Entra em jogo o conceito da *intenção do autor* e a responsabilidade perante esta por parte do intérprete. Tradicionalmente

---

[32] Cook dá como exemplo a história da Cinderela; não existe a história 'original' da Cinderela, apenas um número infinito de versões dela (COOK, 2001).

[33] *[…] after all, if there is no original, […] then instead of a single work located "vertically" in relation to its performances we have an unlimited number of ontologically equivalent instantiations, all existing on the same "horizontal" plane.*

pressupõe-se que exista uma intenção bem definida por parte do autor quanto ao conteúdo e consequentemente quanto à execução de sua música notada em partitura. E um dos fortes objetivos do MMA seria revelar esta intenção de maneira mais fiel possível através de pesquisa musicológica e experimentação organológica. Para o MMA a procura por fidelidade ao autor em todos os segmentos interpretativos possíveis parece ser uma questão *ética* e *moral*. Butt cita o musicólogo Denis Steven que em 1972 afirmou:

> Malversação interpretativa [...] não é permissível, nem sequer perdoável [...] quando tolerada ou gerada por corporações de rádio ou televisão, companhias fonográficas e sociedades organizadoras de concertos [...] Se interpretação musical é para fazer sentido, é essencial que reflita as intenções do compositor o mais próximo possível. Saber quais seriam estas intenções e qual a maneira correta de interpretá-las é competência do musicólogo assim como a colocação de microfones e edição [..] é preocupação do engenheiro de som profissional. Quando se ignora informação e interpretação adequadas, o resultado é caos.[34] (*apud* BUTT, 2002, p. 74, tradução minha).

A afirmação de Stevens pode ser considerada representativa da atitude do MMA de modo geral. Butt fala em 'imperativo intencional' e aponta para o respeito à *Werktreue*[35] que o MMA assumiu da IT modernista.[36] O comentário de Laurence Dreyfus sobre a atração do movimento pela ideia de *intenção histórica objetiva* corrobora:

> A grande mudança de paradigma em direção à interpretação histórica chegou, portanto, não como a imposição de uma nova metáfora estrutural para a interpretação musical, mas antes como uma anexação extraordinariamente hábil de território tradicional, embora com uma atração nova por autoridade.[37] (*apud* BUTT, 2002, p. 75, tradução minha).

---

[34] *Performance malpractice […] is not permissible, nor in the remotest degree forgivable […] when tolerated or fostered by radio and television corporations, record companies, and concert-giving bodies […] If there is to be rhyme or reason in musical performances, it is essential that they should reflect, as nearly as possible, the intentions of the composer. What these intentions were, and the correct way to interpret them, are as much the province of the professional musicologist as microphone placement and […] editing are the concern of the professional sound engineer. When proper advice and interpretation are ignored, chaos results.*

[35] Fidelidade à obra.

[36] Cf. cap.1.2 para conferir comentários a este respeito feitos por Richard Taruskin e outros.

[37] *The great paradigm shift toward historical performance arrived therefore not as the imposition of a new structural metaphor for musical performance but rather as a remarkably clever annexation of traditional territory, albeit with a new appeal to authority.*

Taruskin se mostra muito crítico à ideia da *intenção do compositor* apontando, por exemplo, para discrepâncias entre diferentes gravações de uma mesma peça feitas pelo próprio autor (*vide* BUTT, 2002; *vide* abaixo cap.1.2). Mas, por outro lado, apoiando-se na crítica da *intenção composicional* de Randall R. Dipert,[38] Kivy defende que seja possível dividir as intenções ou os 'desejos' do compositor em três níveis de importância. No nível inferior teríamos fatores como tipo de instrumentário (cravo/piano, violino barroco/moderno), dedilhados, arcadas etc.; no nível médio teríamos questões que dizem respeito ao som pretendido: temperamento, diapasão, timbre, ataque e vibrato; e no nível superior de intenção teríamos fatores relacionados ao efeito que o compositor pretende causar no ouvinte. Kivy reconhece que respeitar este 'sistema intencional' não significa obediência cega, mas pressupõe algum conhecimento a respeito do contexto no qual foi manifestado; afinal, decidir sobre a disposição e dosagem de cada nível faz parte da *interpretação* da música.

Embora admitir certo valor na proposta de Dipert e Kivy, Butt critica a supervalorização do nível superior; o propósito primário – principalmente quando se trata de música anterior ao século XIX – muitas vezes não era determinado pelo compositor; é o caso de música funcional para igreja ou para a corte. Ele sugere que em certos casos, as intenções de nível superior como, por exemplo, servir a Deus através da liturgia pode não ser de iniciativa do compositor além de não ser o fator mais desejável numa interpretação hoje (BUTT, 2002, p. 88).

Butt, então, propõe renunciar ao conceito de uma hierarquia de intenções interpretativas e recomenda dividir *intenção* em duas áreas não hierarquizadas: 'intenção ativa' representando decisões específicas do compositor quanto a questões como instrumentação, tempo, dinâmica, ornamentação, articulação etc., e 'intenção passiva' representando fatores dos quais tem pouco controle, mas que assume de maneira consciente ou inconsciente (*ibid.*, p. 90). São influências de questões como qualidades e características de instrumentos e músicos à disposição no ato da criação e convenções interpretativas que dispensam explicitação (para o músico contemporâneo) na partitura. A citação que Butt traz do compositor Benjamin Britten[39] ilustra bem o que pode ser considerado 'intenção passiva':

> Durante o ato de composição continuamente nos remetemos às condições de performance [...] a acústica e as forças disponíveis, a técnica dos instrumentos e das vozes – tais questões ocupam continuamente a nossa atenção, e certamente influem

[38] No artigo *'The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance'* de 1980.
[39] Benjamin Britten (1913-1976), compositor, regente e pianista inglês.

> no material da música, e na minha experiência não constituem apenas uma restrição, mas um desafio, uma inspiração [...]. Eu prefiro estudar as condições de performance e moldar a minha música a estas.[40] (*apud* BUTT, 2002, p. 90, tradução minha).

Britten admite explicitamente que fatores externos exercem influência significativa na sua obra. Embora não seja possível transferir a mesma atitude a todos os compositores de todos os tempos, creio ser impossível excluir influências práticas externas – em grau variável – no processo criativo.

As implicações desta discussão para as decisões interpretativas são vastas e algumas delas serão consideradas nos capítulos a seguir. Mas mais um assunto, que se contrapõe às opiniões sobre intencionalidade acima expostas, ao mesmo tempo em que se conecta com as questões do capítulo anterior, merece menção. Trata-se da ideia da *falácia intencional.*[41] Surge da ideologia formalista da arte, oriunda da década de 1940, mais precisamente da chamada *New Criticism* norte-americana o conceito positivista e objetivista da falácia intencional, até certo ponto aceito por parte da crítica literária ainda hoje: segundo esta teoria um poema deve ser avaliado absolutamente sem levar em consideração as circunstâncias nas quais ele foi concebido; apenas o poema em si fornece os meios para a sua interpretação, qualidade e significado. Qualquer coisa externa ao poema é considerada particular, *idiossincrática* e irrelevante para o objeto estético autônomo (BUTT, 2002, p. 79). Butt entende que opiniões afins – na área da música – podem ser observadas já no século XIX nos escritos de Eduard Hanslick[42] e mais tarde nos de Stravinsky. Roland Barthes[43], referindo-se à literatura, teria dito: o nascimento do leitor deve acontecer à custa da morte do autor (transferido para música podemos trocar o 'leitor' pelo 'intérprete'). O autor seria comparável à tartaruga que põe os ovos/obras e depois os deixa a mercê do destino.

Se considerarmos as ideias da falácia intencional e da falta de um 'original', como descrita no fim do capítulo 1.1.1, a peça musical fica completamente isolada de qualquer contextualização, e é aberto o caminho para uma interpretação musical que toma seus

---

[40] *During the act of composition one is continually referring back to the conditions of performance . . . the acoustics and the forces available, the techniques of the instruments and the voices – such questions occupy one's attention continuously, and certainly affect the stuff of the music, and in my experience are not only a restriction, but a challenge, an inspiration . . . I prefer to study the conditions of performance and shape my music to them.*

[41] *The Intentional Fallacy*, nome de artigo escrito por W. K. Wimsatt e Monroe Beardsley em Sewanee Review, 54, de 1946, p.468-488.

[42] Eduard Hanslick (1825-1904), influente crítico musical austríaco.

[43] Roland Barthes (1915-1980), escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

parâmetros expressivos e emocionais única e exclusivamente de sua própria atualidade. Ou seja, corremos o risco de que os meios interpretativos aplicados à música dos anos 1168, 1452, 1648, 1791, 1865, 1943 e 2012 sejam os mesmos. A partitura (quando existe) de todas as músicas seria lida e realizada em som como se fosse escrita ontem. Isso representa empobrecimento artístico sem medida. Nas palavras de Charles Rosen:

> O movimento de música antiga foi e ainda é um movimento notavelmente benéfico [...] ele tem revelado a uniformidade mortal do mundo convencional de concertos de hoje onde vemos *o mesmo fraseado para Mozart e Beethoven, o mesmo vibrato para Mendelssohn e Tschaikovsky, o mesmo uso do pedal para Beethoven e Chopin*.[44] (*apud* O´DEA, 1994, tradução minha, grifo meu).

Por um lado pode-se argumentar que só é possível tomar parâmetros expressivos e emocionais do seu próprio tempo, por outro lado – como veremos a seguir – é possível reaprender parâmetros de tempos passados a fim de ampliar o leque de opções para a interpretação de música do passado.

1.1.3 Platonismo musical e relevância organológica

O uso de instrumentos *originais, autênticos* ou *de época,* como costumam ser chamados, tem sido de fundamental importância para o MMA. Entende-se como parte da tentativa de se aproximar dos parâmetros interpretativos para a música do passado resgatar as características dos instrumentos usados nestas épocas. Além de representar a busca pela sonoridade imaginada para o período argumenta-se que estes instrumentos se prestam mais naturalmente à aplicação de técnicas então usadas. É evidência do entendimento de que instrumentação e técnica instrumental sejam *essenciais* à *identidade* da música. Em última instância podemos ver a questão organológica como extensão do conceito da *Werktreue.* Para sermos fiéis à obra é preciso levar em consideração o som que o autor tinha em mente e consequentemente as ferramentas contempladas para a sua realização.

---

[44] *Early music has been and is a remarkably beneficial movement...[it]...has laid bare the deadening uniformity of today's conventional concert world, where we find the same phrasing for Mozart and Beethoven, the same vibrato for Mendelssohn and Tchaikovsky, the same pedaling for Beethoven and Chopin.*

O pianista norte-americano, especialista em forte-piano, Malcolm Bilson escreveu em um artigo de 1980 o seguinte:

> Eu muitas vezes ouvi estudiosos e outros interessados em interpretação com instrumentos antigos afirmarem que eles prefeririam ouvir um grande artista no instrumento errado a um músico medíocre no [instrumento] certo. Eu não estou mais disposto a aceitar esta afirmação. Talvez seja errado colocar o instrumento à frente do artista, mas estou começando a sentir que tem que ser feito [...] Simplesmente não existe nenhuma maneira para os maiores e mais sensíveis artistas chegarem perto de uma verdadeira sensação Mozarteana com [instrumentos modernos].[45] (*apud* BUTT, 2002, p. 53, tradução minha).

O tom, de certo modo radical, desta citação, revela uma visão que acrescenta à obediência à partitura um critério específico quanto à escolha de instrumento para interpretar música do passado: o de contemporaneidade com a obra em questão. Butt afirma que esta atitude pressupõe que obras possuam uma identidade, ou uma maneira correta de ser, que o intérprete tenha a obrigação moral e ética de realizar em som (BUTT, 2002, p. 56).

Ainda segundo Butt o conceito de *Werktreue* tem a sua origem teórica na mais tradicional formulação da obra musical, no platonismo. O platonismo 'puro' tende a privilegiar a música em sua forma abstrata, deixando a sua realização em som em segundo plano. O platonismo enfatiza que a música de qualidade transcende seu tempo e seu contexto, que nenhuma interpretação alcança o 'ideal' e que a história é meramente um fenômeno local (*ibid.*). O platonismo ainda privilegia a *estrutura sonora pura* em relação aos *meios de interpretação*. Kivy sugere que instrumentação seja essencial para a realização de uma obra apenas temporariamente; depois de alguns anos tanto instrumentos como instrumentistas podem ter 'melhorado'. Esta opinião claramente contraria as ideias da IHI. Por outro lado, teóricos ligados à filosofia analítica como Nicholas Wolterstorff, Stephen Davies e Jerrold Levinson com suas ideias de platonismo modificado[46] estão mais de acordo com o MMA na questão do instrumentário ideal.

---

[45] *I have often heard it stated by scholars and others interested in performance on early instruments that they would rather hear a great artist on the wrong instrument than a mediocre player on the right one. I am no longer willing to accept that statement. Perhaps it is wrong to put the instrument before the artist, but I have begun to feel that it must be done . . .There is simply no way that the greatest, most sensitive artist can ever come close to a true Mozartean sense with [modern instruments].*

[46] Butt chama de platonismo modificado (ou autonomia modificada) a noção de uma obra de arte atemporal, porém adornada com o máximo de detalhes das circunstâncias de sua produção (BUTT, 2002, p. 54).

Wolterstorff afirma que o uso de instrumentos originais é *essencial* à composição assim como são as indicações interpretativas deixadas pelo compositor (andamentos, dinâmicas, articulações etc.). Para Davies os sons ouvidos e pretendidos pelo compositor são tão cruciais à *identidade* da obra como as próprias notas. Levinson compara música com língua e palavras e declara que a mesma palavra ou frase, falada de maneiras diferentes, pode dizer coisas diferentes.[47] No caso da música o diferencial é o momento histórico da criação da música. Ou seja, a mesma estrutura sonora pode conter significado diferente de acordo com o seu contexto histórico e criativo. Ele concorda com Davies, mas vai além ao sugerir que não basta apenas reproduzir o som determinado e esperado pelo compositor; a maneira como o som é produzido é fundamental porque afeta a atitude e a experiência do intérprete e do próprio ouvinte informado. Levinson, portanto, discorda de Kivy que considera todos os elementos produtores de som secundários à estrutura sonora básica; discorda também de Dipert que coloca a produção sonora no nível mais baixo de intenção do compositor, aceitando – teoricamente – mesmo sintetizador como produtor de som, caso este viesse a gerar som e ataque corretos (BUTT, 2002), (cf. capítulo 1.1.2).

Kendall Walton enfatiza a importância da confiança do ouvinte em relação à maneira como a música está sendo executada e como isto afeta o conteúdo expressivo derivado da peça (BUTT, 2002, p. 60). Butt menciona que certas peças barrocas apresentam um elemento virtuosístico por que o instrumento (barroco) solista era particularmente difícil de tocar (por exemplo, oboé e flauta transversal) e que quando tocadas em seus instrumentos equivalentes modernos perdem este elemento essencial.

Butt, porém, aponta uma falha epistemológica no raciocínio de Levinson pela falta de certeza de que de fato recriamos os sons 'originais'; afinal, temos apenas conjecturas históricas como meio para determinar o que seria o som correto (BUTT, 2002, p. 64). E esta é a crítica de muitos como, por exemplo, Kivy e Taruskin. Este último chama atenção para outro fato: os instrumentos 'certos' não são garantia de interpretações em conformidade com determinações autorais primárias. Ele menciona gravações das sinfonias de Beethoven feitas com instrumentos de época[48] que não seguem as indicações de andamento, e conclui que instrumentos antigos, por si só, não tocam mais rápido.[49] Butt ainda constata que a sonoridade 'antiga' produzida pelos músicos nas últimas décadas tem sofrido grande alteração. Um dos

---

[47] Já Geminiani dizia: "Até em fala comum a diferença de tom dá à mesma palavra outro sentido" (*Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning*). (GEMINIANI, 1751, tradução minha).

[48] A gravação em questão é a de Roger Norrington, que ele compara com a de Furtwängler.

[49] As indicações de metrônomo de Beethoven são mais rápidas do que a maioria dos regentes costumam efetuar.

motivos é que a qualidade dos instrumentistas do MMA melhorou em consequência da maior experiência em dominar a técnica exigida para fazer os instrumentos soarem bem. De qualquer modo, isto mostra que a nossa noção do som antigo é variável e parcialmente uma questão de escolha, ou seja, não tem caráter de dimensão absoluta. Butt diz:

> [...] se instrumentos tem algum valor normativo crucial, como sugere Bilson, eles só o tem se unidos ao tipo 'certo' de músico e performance. Por outro lado, se músicos parecem ter descoberto a arte de alquimia e conseguem (razoavelmente) fazer qualquer instrumento soar como quiserem, o valor dos instrumentos parece cair bem abaixo daquele dos músicos. Isto, então, nos leva de volta à estaca zero do Platonismo rígido de Kivy para quem a estrutura sonora [...] é o único fator importante da obra, enquanto todo o resto é uma questão de interpretação histórica contingente? [50] (BUTT, 2002, p. 65, tradução minha).

Avalio que a importância 'absolutista' dada à questão organológica, a que Butt chama de 'essencialismo instrumental'[51] (BUTT, 2002, p. 64), pode ser relativizada. Certamente, o instrumento faz diferença, mas como sugerido acima, o intérprete que manuseia o instrumento tem papel crucial. Para Butt, o que é significativo é o fato dos instrumentos alertarem o músico para diferenças históricas. Versões diferentes de um determinado instrumento obrigam o músico a repensar sua técnica e seus recursos interpretativos e, desta maneira, o repertório precisa ser revisto (BUTT, 2002, p. 65). Por outro lado, penso que o mais importante seja o uso que o instrumentista faz do seu instrumento, seja ele antigo ou moderno. Afinal, a definição de 'instrumento', palavra de origem latina, é *meio* ou *ferramenta.* Na falta da ferramenta ideal (instrumento de época) procura-se fazer o melhor da ferramenta menos ideal (instrumento moderno).[52]

Nikolaus Harnoncourt em artigo chamado 'Instrumentos antigos – sim ou não?'[53] afirma:

---

[50] *[...] if instruments are to have any crucial normative value, as Bilson suggests, they can only have this if coupled with the 'right' kind of player and performance. Yet if players seem to have discovered the art of alchemy and can (within reason) make any instrument sound as they choose, the value of instruments seems to fall well below that of players. Does this then take us back to the square one of Kivy's strict Platonism, for which the sound structure [...] is the only important factor of the work, while everything else is a matter of contingent, historical interpretation?*

[51] *Instrumental essentialism.*

[52] Cf. capítulo 1.5 quanto à definição do conceito atual de 'instrumento moderno'.

[53] *Alte Instrumente – ja oder nein?*

> A modernidade de uma interpretação depende pouco da escolha de instrumentos [...]. Evidentemente, uma interpretação com instrumentos antigos – assim como uma [interpretação] com os [instrumentos] costumeiros – pode ser historicista, porém, ela não o será por causa do instrumento, mas por causa da atitude do músico em questão.[54] (HARNONCOURT, 1982, p. 100, tradução minha).

A consciência e o conhecimento a respeito de variáveis nos parâmetros interpretativos no decorrer da história da música têm criado uma riqueza de recursos que tornou o mundo musical erudito mais pleno e completo, tanto para o intérprete como para o ouvinte.

Quando se trata de música barroca, é de suma importância compreender a ligação que esta tinha com a retórica e palavra escrita de modo geral. A principal consequência deste fato em termos interpretativos instrumentais é uma maneira mais articulada e declamatória de tocar.[55] Neste momento não entrarei em maiores detalhes a respeito de características da música barroca – este será assunto desenvolvido a partir do capítulo 2 – mas farei algumas deliberações sobre a possibilidade e o sentido de ressuscitar estas características.

Depois de apontar a maior variedade de estilos de interpretação e sonoridades trazidos pela IHI, Butt afirma que uma das maiores vantagens da nossa condição presente é a nossa habilidade de apreciar uma maior pluralidade de estilos. Ele rebate aqueles que negam ser possível apreciar detalhes estilísticos de tempos passados. Young,[56] por exemplo, alega ser impossível para nós hoje percebermos que terças na música medieval eram dissonantes; de modo geral não poderíamos perceber a importância das dissonâncias em música tonal por já estarmos acostumados com música atonal (*apud* BUTT, 2002). Butt argumenta que temos, sim, capacidade de abstrair da nossa realidade atual e de apreciar e entender a função das dissonâncias em música histórica. Ele a compara à nossa habilidade de aprender línguas estrangeiras (BUTT, 2002, p. 66). Somos capazes de compreender que um complexo fonético idêntico coincidente de duas línguas diferentes tem significado diferente (ex.: *Feder* em alemão significa pluma/pena).

Do mesmo modo, podemos reaprender o significado de certas simbologias da música barroca como a combinação trompete/tímpano representando o divino ou a realeza, o uso da flauta ou oboé representando o bucólico e o pastoril, a associação do trombone com o

---

[54] *Die Modernität einer Interpretation wird kaum berührt durch die Wahl der Instrumente [...]. Natürlich kann eine Interpretation mit alten – aber ebenso natürlich auch mit den üblichen – Instrumenten historisierend sein, aber dann ist es nicht wegen der Instrumente, sondern wegen der Einstellung des betreffenden Musikers*.

[55] Cf. Harnoncourt, N.: *Musik als Klangrede*, 1982; Haynes, B.: *The End of Early Music*, 2007 entre outros.

[56] No artigo *The Concept of Authentic Performance* de 1988.

submundo, o sobrenatural ou mesmo a morte etc. Estas convenções, afinal, também foram aprendidas pelos primeiros ouvintes. Faziam parte da cultura dos privilegiados que tinham acesso a informação e entretenimento erudito.

A ideia da 'intuição informada' proposta por John Rink no artigo *Analysis and (or?) performance*[57] me parece ser um conceito chave na questão de interpretação (RINK, 2002, p. 36). Neste contexto, entendo *intuição* como sinônimo de inspiração e espiritualidade, aquele ingrediente artístico que quase todos os autores até aqui mencionados apontam como absolutamente essencial, vital e indispensável para qualquer boa interpretação musical. É aquilo que eleva a música ao sublime e tira o ouvinte do chão. A intuição na interpretação de música do passado, seja ela renascentista, barroca, clássica e mesmo romântica, pode se beneficiar e enriquecer infinitamente quando aliada a *informação*.

Para usar os termos da retórica: enriquecendo e multiplicando os *loci topici*[58] dos quais se nutre o *inventio*,[59] ou seja, a inspiração e a imaginação, o intérprete abre o leque de opções interpretativas tornando as suas atuações artísticas mais diversificadas e quiçá mais emocionantes.

1.2 IHI, OBJETO DE DEBATE

No livro *Playing with History*, título que brinca com o duplo sentido 'brincando com história' e 'tocando com história', Butt (2002) expõe duas grandes figuras da música do século XX como protagonistas no debate inicial sobre IHI: Paul Hindemith e Theodor W. Adorno,[60] o primeiro a favor, o outro contra. Na ocasião do bicentenário da morte de Bach, num discurso proferido em Hamburgo em 1950, Hindemith afirmou:

> Podemos ter certeza que Bach estava totalmente satisfeito com os meios de expressão à disposição em termos de vozes e instrumentos, e se quisermos interpretar a sua música de acordo com as suas intenções deveríamos restaurar as

[57] 'Análise e (ou?) performance' no livro *Musical Perfomance. A Guide to Understanding*, 2002.
[58] Na estrutura retórica clássica tradicional (Aristóteles e outros) os *loci topici* (latim, em grego *topoi*) são fontes de assuntos que fornecem material para o conteúdo do discurso como nomes, definições, efeitos, comparações e contrastes (BARTEL, 1997).
[59] Na estrutura retórica clássica tradicional (Aristóteles e outros) *inventio*, invenção, é o estágio inicial do discurso onde, com ajuda dos *loci topici*, é estabelecido seu conteúdo.
[60] Hindemith (1895-1963); Adorno (1903-1969).

> condições de interpretação daquele tempo[61] (*apud* BUTT, 2002, p. 3, tradução minha).

As atitudes e atividades de Hindemith tiveram forte influência sobre Nikolaus Harnoncourt, violoncelista e regente, autor de dois livros sobre IHI[62] e uma das mais importantes personalidades do MMA a partir da década de 1950. Ele foi um dos primeiros a propor uma mudança de atitude estética em relação à música anterior ao século XIX e a chamar atenção para a característica 'falada' da música barroca em decorrência da inspiração da retórica (BUTT, p. 3-4).

Em 1951, Adorno escreve no artigo *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* [63] sobre o incipiente movimento na Alemanha do pós-guerra ligando-o a religião:

> Enquanto o neo-religioso Bach é explorado pela cobiça de conversão, ele empobrece, diminui; ao mesmo tempo é-lhe tomado justamente aquele conteúdo musical específico, do qual se nutre seu prestígio. Acontece-lhe aquilo que seus protetores fervorosos menos admitiriam: ele se transforma em um bem cultural neutralizado onde o sucesso estético se mistura obscuramente com uma verdade já sem substância. Fizeram dele um compositor de festival de órgão para bem preservadas cidades barrocas, um pedaço de ideologia[64] (ADORNO, 1963, p. 134, tradução minha).

O filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão Theodor Wiesengrund Adorno via no movimento modernista a evolução natural da música austro-germânica vinda do século XIX. Para Adorno só os recursos interpretativos modernos e 'progressivos', aí incluindo arranjos modernos de Schoenberg e Webern, eram capazes de revelar o significado pleno da música de Bach (BUTT, 2002, p. 4). Ele via na tentativa de qualquer tipo de restauração do passado o perigo do retrocesso, e no caso do MMA na Alemanha do entreguerras ele via ligações políticas autoritárias envolvidas. De fato houve na Alemanha

---

[61] *We can be sure that Bach was thoroughly content with the means of expression at hand in voices and instruments, and if we want to perform his music according to his intentions we ought to restore the conditions of performance of that time*.

[62] *Musik als Klangrede*, Salzburg, 1982; *Der Musikalische Dialog*, Salzburg, 1984.

[63] Bach defendido contra seus admiradores (tradução minha).

[64] *Indem der neureligiöse Bach in den Dienst der konvertitenhaften Begierde tritt, wird er zugleich arm, schmal, eben des spezifischen musikalischen Inhalts enteignet, von dem wiederum sein Prestige zehrt. Ihm widerfährt, was seine eifernden Protektoren am letzten Wort haben möchten, er verwandelt sich in ein neutralisiertes Kulturgut, in dem trüb das ästhetische Gelingen mit einer an sich nicht mehr substantiellen Wahrheit sich vermischt. Sie haben aus ihm einen Orgelfestspielkomponisten für wohlerhaltene Barockstädte gemacht, ein Stück Ideologie.*

infiltração nazista nos movimentos ecológicos e de música antiga juvenis na década de 30, mas, por outro lado, Butt aponta para a conotação liberal que o MMA na condução de Hindemith, refugiado do próprio nazismo, teve nos EUA na mesma época. Mas Adorno acerta em observar que já existe, naquele momento, uma tendência de afastamento da cultura do progresso e renovação incessante em direção a uma cultura fundamentada em restauração e reciclagem. Butt (*ibid.*) afirma:

> As várias formas de restauração histórica, das quais IHI é componente óbvio, são, em minha opinião, expressão 'autêntica' da nossa condição cultural contemporânea, trazendo novas experiências e insights para o nosso mundo. Mais importante: isso se deve em grande parte à percepção de que a cultura do inexorável progresso tecnológico é por si própria um fenômeno historicamente condicionado, de que conservar aquilo que já temos ou talvez tenhamos perdido, é agora pelo menos tão essencial quanto forjar trilhas novas para o futuro desconhecido[65] (BUTT, 2002, p. 5-6, tradução minha).

A década de 1980 é uma época de fortes debates *acadêmicos*, muitas vezes com intérpretes atuantes nos papéis principais. Os assuntos trazidos à tona por Laurence Dreyfus (1983) são questões como: por que a interpretação historicamente 'correta' vira tema tão importante no final do século XX? Ele enfatiza a importância em considerar o MMA como uma prática social onde além de músicos interpretando, surgem profissionais construindo instrumentos 'antigos' novos, outros produzindo textos, pesquisando; uma realidade que justifica a reflexão sobre um 'movimento de música antiga', por mais intrigante que a expressão possa parecer. Muito importante foi, também, constatar um interesse crescente, quase explosivo, por parte do público que prestigia concertos e compra discos, o que garantiu seu sucesso comercial. Música antiga virou um bom negócio para a indústria fonográfica ao mesmo tempo em que garantiu mercado de trabalho para os músicos.

Dreyfus (1983) menciona a relação complicada do MMA com a musicologia que acusa seus expoentes de fazer pesquisas incoerentes e inadequadas ao mesmo tempo em que esta crítica, por parte da musicologia, implica uma defesa velada da instituição supostamente monumental e unificada da música ocidental contra a força revolucionária do MMA. Butt

---

[65] *The various forms of historical restoration, of which HIP is an obvious component, are, I believe, an 'authentic' expression of our contemporary cultural condition bringing new experiences and insights into our world. Most importantly, this lies largely in the realisation that the culture of inexorable technological progress is itself an historically conditioned phenomenon, that conserving what we already have or might already have lost is now at least as essential as forging new paths into the future unknown.*

comenta esta observação ressaltando que a suposição de que a IHI seria resultado de ‘progresso’ dentro da musicologia é errada; pelo contrário, existiu uma crescente fenda entre a IHI e a musicologia do pós-guerra. Apesar de reconhecer uma força revolucionária no MMA, Dreyfus alega que este em sua forma ortodoxa do início dos anos 1980, em vez de alcançar qualquer espécie de entendimento espiritual com o compositor, lida principalmente com evidências empíricas; isto significa substituir objetivismo por subjetivismo e relativismo por apreciação crítica (*apud* BUTT, 2002, p. 8). E é justamente esta crítica que vai permanecer uma constante no debate que segue. Já o próprio Adorno advertiu: ‘Não sobra objetividade uma vez que o sujeito é subtraído’.[66] Música sem um ‘sujeito’ interpretando, mostrando sua condição humana, não move e muito menos comove as pessoas. Ironicamente era justamente esta a função atribuída à música no barroco, a de tocar, emocionar e comover as pessoas.[67]

Enquanto Dreyfus explica o MMA como um descontentamento ou mesmo protesto contra certas normas na vida musical tradicional,[68] Robert P. Morgan expõe a opinião de que o MMA seja consequência da situação na qual se encontra a cultura musical contemporânea e define esta última como caracterizada por insegurança, incerteza, dúvida sobre si mesma e ansiedade (MORGAN, in: KENYON, 1988, p. 157). Ele observa uma mudança fundamental no nosso conceito de cultura musical: passamos de uma cultura fundamentada em uma tradição linear ininterrupta, que não tem consciência da grande diferença entre aquilo que sobreviveu do passado e o presente, para uma cultura na qual o passado se tornou um enorme ‘campo de possibilidades instantâneas’ (*apud* BUTT, 2002, p. 10). Morgan, além disso, sugere que enquanto a tradição ainda era forte tinha-se o costume de adaptar e arranjar música do passado para uso próprio, mas agora tudo precisa ser ‘restaurado’ porque não se tem uma ideia clara de que seria ‘atualizar’. O próprio desejo de ‘autenticidade’ histórica reflete a ausência de uma cultura que podemos chamar nossa. Butt ainda lembra a afirmação de Harnoncourt de que a abordagem histórica de interpretação ‘é um sintoma da perda de uma música contemporânea verdadeiramente viva’ (*ibid.*). Mas Butt conclui:

---

[66] *Objectivity is not left over once the subject is subtracted* (BUTT, 2002, p. 8); original: *Objektivität bleibt nicht als Rest nach Subtraktion des Subjekts zurück* (ADORNO, 1963, p. 144). Traduções minhas.

[67] Geminiani: “A intenção da música não é apenas agradar os ouvidos, mas expressar sentimentos, estimular a imaginação, mover a mente e dominar as emoções. (GEMINIANI, 1751, prefácio, tradução minha, grifo meu), *(“The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions”)*. Para o estudo de retórica aplicada à música barroca, *vide* BARTEL, *Musica Poetica*, 1997.

[68] Inglês: *mainstream.*

> Enquanto o pesquisador/intérprete de IHI tipicamente deseja devolver interpretação para um Éden perdido, Morgan, por outro lado, lamenta a perda da era na qual diferença estilística era despercebida graças à força da tradição própria. Evidentemente, ambas as facetas do passado são igualmente irrecuperáveis[69] (BUTT, 2002, p. 12, tradução minha).

Butt, em outras palavras, admite que IHI como um projeto com a ambição e pretensão de restaurar fielmente os padrões de interpretação de outras épocas, *com garantia de acerto,* é um empreendimento no mínimo desafiador para não dizer francamente impossível. Já foi dito que se por acaso alguma vez uma execução de peça qualquer do século XVIII, realizada nos dias de hoje, coincidir 100 % com uma execução realizada na época, nunca teremos como ficar sabendo.

Esta percepção se deve muito a outro aspecto da IHI debatido no final do século XX: a polêmica questão da *autenticidade.* Butt (*op. cit.*) coloca como personagens principais neste debate Richard Taruskin e Peter Kivy. No ano de 1995 os dois publicaram livros considerados essenciais à discussão sobre o estado e o futuro do MMA: de Taruskin surgiu *Text & Act. Essays on Music and Performance* e de Kivy *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance.*

A essência do argumento de Taruskin é que muito pouco da IHI é, ou mesmo pode ser, verdadeiramente histórico – a maior parte tem que ser inventada. Ele associa a IHI a um gosto explicitamente moderno e afirma que o MMA teria todos os sintomas do modernismo do século XX como resumido pelo Stravinsky, objetivista e autoritário, na sua fase neo-classicista. Ele, portanto, entende IHI como representação 'autêntica', não do passado, mas do pensamento modernista. Para Taruskin a IHI dependia demais do estudo acadêmico objetivista alegando que os métodos que usamos para fundamentar e avaliar erudição e conhecimento não são aqueles que usamos para interpretação artística; eles podem se complementar mutuamente, mas não podem ser reduzidos um ao outro. E Butt resume o seu pensamento com referência ao título do livro: interpretação, de qualquer espécie, deve ser um *ato* e não ser reduzido ao status de um *texto.* Interpretação é significativa pelo seu elemento humano e não pela veracidade objetiva (BUTT, *op. cit.*).

Enquanto Dreyfus vê na ligação da IHI com o modernismo a capacidade semelhante de chocar que possui a música modernista do início do século XX, Taruskin vê a ligação no

---

[69] *While the HIP scholar/performer typically wishes to return performance to a lost Eden, Morgan, in turn, laments the loss of an age in which stylistic difference was unnoticed owing to the strength of one's own tradition. Both these facets of the past are, of course, equally unrecoverable.*

próprio estilo de interpretação – uma estética mecânica que ele chama 'estilo máquina de costurar',[70] de influência stravinskyana. Num artigo[71] de 1984, Daniel Leech-Wilkinson já demonstrava, através de comparação de gravações feitas ao longo do século, que a tendência das gravações que traziam o 'carimbo' de autenticidade[72] era apresentar um estilo de interpretação mais 'frio', com menos envolvimento pessoal por parte dos intérpretes. Eram execuções que poderiam ser chamadas de objetivas e com certa marca positivista.[73] Chamando atenção para a influência das gravações em estúdio no caráter da interpretação Leech-Wilkinson comenta:

> Quanto ao estilo em si talvez tenhamos sido demasiadamente influenciados tanto pela equação Urtext = texto 'limpo' (e por isso interpretação limpa), e pela lei do estúdio de gravação que 'intérpretes não devem fornecer uma interpretação individual demais porque fica cansativa quando ouvida repetidamente'[74] (LEECH-WILKINSON, 1984, p. 15, tradução minha).

Ele então recomenda uma abordagem interpretativa mais livre, com experimentações mais abrangentes levando a possibilidades de expressão mais intensas.

Nicholas Temperley em outro artigo[75] de 1984 aponta para outra tendência, relacionada às já mencionadas, do MMA nesta época: a de que "[...] muitas das práticas interpretativas que engendram este estilo (IHI) foram escolhidas pela sua *novidade* tanto quanto pela sua *correção histórica*" (TEMPERLEY, 1984, p. 17, tradução minha, grifo meu). Ele questiona a obrigação alegada pelos intérpretes de hoje de dar satisfação aos compositores mortos buscando decifrar as *intenções* com suas obras e lembra que Bach, assim como seus colegas compositores da época, se preocupava principalmente em satisfazer seus empregadores e patrões; se ele instruía seus cantores e instrumentistas na interpretação da sua

---

[70] *Sewing-machine style.* (TARUSKIN, 1995, p.116).

[71] *'What We Are Doing with Early Music Is Genuinely Authentic to Such a Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning'.* (LEECH-WILKINSON, 1984). ('O que fazemos com música antiga é genuinamente autêntico a um grau tão pequeno que a palavra perde a maior parte do seu sentido pretendido', tradução minha).

[72] A indústria fonográfica carimbava na capa dos LP´s/CD´s o aviso '*On authentic Instruments*', '*Auf Originalinstrumenten*' ou '*Sur instruments originaux*' usando o termo como sinônimo de 'boa qualidade'. Já foi feita comparação com o aviso 'Orgânico' colocado em embalagens de comida!

[73] Cf. também Kerman *Contemplating Music – Challenges to Musicology*, 1985.

[74] *As to the style itself, perhaps we have been too strongly influenced both by the equation Urtext = 'clean' text (and therefore clean performance), and by the law of the recording studio, that 'performers shall not provide too individual an interpretation lest it prove tiresome upon repeated hearing'.*

[75] '*The movement puts a stronger premium on novelty than on accuracy, and fosters misrepresentation'.* NICHOLAS TEMPERLEY, 1984. ('O movimento dá mais valor à novidade do que à precisão e gera deturpação', tradução minha).

música, não pensaria em impor sua vontade interpretativa ao rei da Prússia. Se a sua música fosse tocada em outras cortes, ele esperaria que o *Kapellmeister* local fosse adaptá-la às condições locais mudando instrumentação, reescrevendo árias, aplicando práticas locais de ornamentação etc. Temperley, então, sugere que a ideia de que músicos no final do século XX se propõem a adotar exatamente o gosto dos patrões e ouvintes de Bach o deixaria de olhos esbugalhados (TEMPERLEY, 1984, p. 16).

Temperley afirma que algumas práticas da IHI não são exatamente históricas. É o caso do uso de contra-tenores no lugar de *castrati*,[76] e ele informa que Handel, por exemplo, usava vozes femininas na falta destes. No artigo são alegadas outras práticas da IHI supostamente sem evidências históricas, como a eliminação de *ritardandi* no final de movimentos, o uso de *duplo ponto* nas aberturas francesas, além de maneiras de uso de ornamentação, aqui incluindo *vibrato* que ele alega ter sido usado mais amplamente no período barroco.[77] Para resumir o pensamento de Temperley citamos:

> O novo estilo barroco, então, é eclético. Ele toma algumas ideias da prática contemporânea [à criação da obra], por exemplo, o tipo e quantidade de instrumentos; outras, como o uso de contra-tenores, podem ser emprestados de tradições históricas diferentes, contanto que não sejam românticas; outras ainda (de natureza menos palpável) são inventadas ou fundamentadas em preconceitos atuais, [...]. Não vejo nada repreensível nisto tudo em si. Mas acho melhor entender o estilo como eclético do que pretender que seja autêntico[78] (TEMPERLEY, 1984, p. 17, tradução minha).

Voltando a Taruskin vale mencionar a sua desconfiança em relação ao conceito de *Werktreue*[79], fidelidade à obra. Ele o vê como central à interpretação modernista, tanto da IHI como da IT, e afirma que a *Werktreue* causa um regime verdadeiramente sufocante ao endurecer e patrulhar aquilo que antes era uma fronteira fluente e facilmente transponível entre as atividades interpretativas e criativas (*apud* BUTT, 2002, p. 16). Sua suspeita relativa

---

[76] *Castrati* eram homens castrados antes da puberdade, a fim de evitar a mudança de voz, podendo assim cantar papéis femininos.

[77] Temperley se refere ao tratado de Geminiani (1751) que de fato recomenda o uso de vibrato (*close shake*) 'tanto quanto possível, mesmo em notas curtas', mas estas recomendações evidentemente precisam ser contextualizadas, tomando o cuidado de não generalizar a sua validade.

[78] *The new Baroque style, then, is eclectic. It takes some ideas from the practice of the time, for example the choice and number of instruments; others, like the use of countertenors, may be borrowed from different historical traditions, so long as they are not Romantic ones; yet others (less tangible in nature) are invented or based on current prejudices, […]. I see nothing objectionable about all this in itself. But I think it is better to understand the style as eclectic than to pretend that it is authentic.*

[79] O conceito é associado à valorização do *Urtext*, acima descrito.

ao *conceito de obra* – a ideia de peças musicais individuais, completas e absolutas – combina com a sua desconfiança da figura autoritária do compositor. Corroborando as alegações de Temperley sobre as responsabilidades do intérprete perante os compositores mortos, Taruskin lista uma série de casos onde a suposta *intenção do autor* se demonstra frágil e relativa (cf. capítulo 1.1.2). Ele se refere a pesquisas e experiências pessoais – portanto casos contemporâneos – que deixam claro que compositores não têm sempre uma noção precisa e infalível quanto à execução da própria obra. Ele menciona o caso de Stravinsky que gravou suas próprias obras, algumas delas várias vezes, e observa que justamente no item tempo, o qual ele indica com precisão, às vezes até extrema, ele varia bastante, geralmente gravando mais rápido do que o indicado na partitura por ele mesmo[80] (TARUSKIN, 1995, p. 53). Então, qual das *intenções* está valendo? Taruskin relata uma experiência assistindo a um ensaio com uma obra de música de câmara de Elliott Carter. Os músicos contavam com a presença do próprio compositor e quando queriam esclarecer alguma dúvida com ele, a resposta mais comum era: "Não sei, vamos ver...", e ele ia pedindo a opinião dos músicos tanto quanto eles a dele. Indagado sobre a solução de passagem ritmicamente complicada, exclamou: "Pelo amor de Deus, não contem – apenas sintam". Ao final do ensaio confessou que cada interpretação da música ensaiada era muito diferente uma da outra, mas que "qualquer uma que estivesse assistindo sempre lhe parecia *a* melhor" (*op. cit*., p. 54).

Ciente da relatividade da *intenção do autor* resta ao intérprete assumir a responsabilidade de preencher o vão entre *texto* – documento deixado pelo autor – e *ato*, a sua realização em som. Este espaço é amplo e cabe muita personalidade do intérprete nele. A crítica de Taruskin a uma interpretação objetiva que 'deixa a música falar por si',[81] em sua opinião característica da IHI, é que isto é insuficiente, desinteressante e acima de tudo não-histórico. O vazio deixado pela retirada das sugestões referentes a expressividade, dinâmicas, agógica etc.,[82] típicas das edições do Romantismo até a primeira metade do século XX, precisa ser preenchido pela imaginação, invenção, e por que não, pelo conhecimento adquirido de cada intérprete.

Reafirmando a posição de Taruskin a respeito da importância da presença forte do intérprete e o caráter da IHI, apresento uma conclusão provisória citando:

---

[80] Outros exemplos dados são discrepâncias entre partituras e gravações próprias de compositores-pianistas como Debussy e Prokofiev. (TARUSKIN, 1995, p. 53).
[81] Cf. ensaio *On Letting the Music Speak for Itself* (TARUSKIN, 1995).
[82] Como no caso das edições *Urtext*.

> Os senhores Brüggen, Norrington e Bilson [músicos de referência do MMA que Taruskin respeita] [...] tem sido aclamados com razão [...]. Intérpretes convencionais têm por eles verdadeiro respeito e receio. Por quê? Porque, como estamos todos secretamente cientes, aquilo que chamamos interpretação histórica é o som de hoje, e não de então. A sua autenticidade deriva não da sua verossimilhança histórica, mas por ser, pelo bem, pelo mal, espelho verdadeiro do gosto do fim do século XX. Sendo a verdadeira voz do seu próprio tempo é [...] aproximadamente quarenta mil vezes mais vital e importante do que ser a voz fingida da história[83] (*apud* BUTT, 2002, p. 23, tradução minha).

Enquanto Taruskin pode ser considerado um crítico da IHI vindo de dentro do próprio MMA, o filósofo Peter Kivy a critica a partir de sua posição como defensor manifesto da IT. Alguns pontos de vista são coincidentes, como, por exemplo, a opinião de que a aplicação da musicologia histórica tenha provocado restrição ao estilo e à liberdade na interpretação, e ambos focalizam a tendência de reduzir a arte de interpretação a um elemento do *texto* musical com as suas conotações de leituras exatas e fidelidade cega a um suposto 'original' (BUTT, 2002, p. 24).

Baseado na metodologia racional da filosofia analítica, Kivy inicia o seu livro *Authenticities* (1995) com a definição múltipla do conceito de 'autenticidade' como apresentada no dicionário *Oxford English Dictionary*. Em seguida ele estabelece quatro tipos de autenticidade que podem ser associadas à interpretação: 1) autenticidade como 'as intenções do compositor para interpretação'; 2) autenticidade como 'o som original da música'; 3) autenticidade como 'a prática original dos intérpretes' (KIVY, 1995, p. 3). Todas estas conotações fazem parte dos interesses da IHI, mas a que interessa a Kivy é a quarta que ele chama de 'a outra autenticidade', a autenticidade pessoal do intérprete que na sua interpretação demonstra ser original, único e inspirado (BUTT, *ibid.*). Kivy define:

> A 'lógica' da música como arte performática, se assim posso chamá-la, é uma lógica na qual o hiato entre 'texto' e interpretação não é meramente um mal necessário, mas ao mesmo tempo, um fato ontológico *desejado, pretendido,* e logicamente *exigido.* É naquele hiato que a obra de arte que chamamos 'interpretação' é produzida, e que tenho comparado a um 'arranjo' da obra. É naquele hiato que pode, ou não, haver autenticidade pessoal [84] (KIVY, 1995, p. 272, tradução minha)

---

[83] *Messrs. Brüggen, Norrington, and Bilson . . . have been rightly acclaimed . . . Conventional performers are properly in awe and in fear of them. Why? Because, as we are all secretly aware, what we call historical performance is the sound of now, not then. It derives its authenticity not from its historical verisimilitude, but from its being for better or worse a true mirror of late-twentieth century taste. Being the true voice of one's time is . . . roughly forty thousand times as vital and important as being the assumed voice of history.*

[84] *'The "logic" of music as a performing art, if I may so call it, is a logic in which the gap between "text" and performance is not merely a necessary evil but at the same time a desired, intended and logically required ontological fact. It is in that gap that the work of art is produced that we call the "performance", and that I*

Butt afirma respeitar esta quarta definição como legítima, mas argumenta que Kivy cria falsas dicotomias entre as categorias ao não considerar possível ter autenticidade de intenção, som ou prática junto com 'a outra autenticidade' – que elas sejam mutuamente exclusivas (BUTT, 2002, p. 25). Neste estudo defendo que é justamente na junção destes elementos que reside o desafio e o prazer da interpretação de música escrita em outras épocas. Ou seja, buscar, sem pretensão da certeza de ter encontrado, a intenção do autor (ou antes, ideais estéticos prevalentes na sua época e localização), a sonoridade e a prática e realizar o achado com inspiração e invenção. Isto em nome da diversidade de estilos interpretativos.[85]

Outra observação perspicaz de Kivy é a de que, se porventura conseguirmos a mesma sonoridade de então ('autenticidade sônica'), isto não pode ser confundido com aquilo que o público de então de fato ouviu, ou conscientemente percebeu ('autenticidade sensível'). Butt complementa que isto ocorre por causa das experiências acumuladas na cultura musical ocidental; as 'surpresas' não surtem mais o efeito originalmente pretendido, como, por exemplo, no acorde de sétima da dominante com a qual Beethoven inicia sua primeira Sinfonia. Desde então já se ouviu coisas muito 'piores', portanto, o que era novidade e surpreendente no século XVIII, hoje não choca mais. Para obter o mesmo efeito de surpresa teria que reescrever ou arranjar a música com harmonias avançadas do século XX/XXI (cf. capítulo 1.1.3). Mas Butt retruca:

> O que parece ser mais o caso é que nós muito rapidamente desenvolvemos uma percepção relativa: podemos de fato ouvir o revolucionário em Beethoven, o *pathos* de Bach. Assim como os humanos aprendem a se expressar em mais que uma língua, eles podem captar o essencial de qualquer estilo histórico [...] com extrema rapidez; na realidade podemos ouvir elementos inusitados e surpreendentes dentro de um estilo *apesar do* nosso conhecimento de música posterior [86] (BUTT, 2002, p. 28, tradução minha).

Kivy postula que o público original teria sempre ouvido 'a-historicamente', isto é sem consciência da música do passado, e afirma que a uniformidade de interpretação do

---

have likened to an 'arrangement" of the work. It is in that gap that personal authenticity can either be or not be.

[85] Depois vamos ver que o ideal de interpretação para Kivy é justamente o contrário: uniformidade.

[86] *What seems to be more the case is that we very easily develop a relativity of hearing: we really can hear the revolutionary in Beethoven, the pathos of Bach. Just as humans can learn to express themselves in more than one language they can pick up the essentials of any particular historical style [...] remarkably quickly; we can actually hear unusual, surprising elements within a style in spite of our knowledge of later music.*

mainstream moderno[87] (IT) a deixaria tanto a-histórica como transparente ou ‘despercebida’, e por isso seria até mais autêntica do que a IHI. Butt novamente contesta argumentando que o público do século XVIII, apesar de ter tido uma consciência histórica mais estreita do que nós, sabia distinguir entre música atualizada e antiquada; e, por outro lado, quem poderia afirmar que a IT hoje é tão uniforme assim; porque como diz Butt, insinuando influência da IHI sobra a IT: “[...] como podemos reclamar a virgindade da supostamente transparente IT uma vez que tenha comido da fruta proibida da IHI”[88] (BUTT, 2002, p. 29). Reforçando a caracterização de IT como descrita por Kivy, Butt verifica que ela não segue cegamente as instruções prescritas pelo compositor ou práticas interpretativas de modo geral; “em vez disso seria uma prática uniformizada relativamente ‘transparente’, permitindo uma forma de acesso, imanente e historicamente inconsciente, a obras de todos os períodos”[89] (BUTT, 2002, p. 33). E Kivy observa a “[...] tendência [...] da interpretação musical tradicional, com a sua uniformidade de meios interpretativos e estética interpretativa, de incentivar a escuta a-histórica”[90] (KIVY, 1995, p. 77). Butt define uma interpretação ideal para Kivy como “[...] um obscuro amálgama de uma ampla prática uniforme, articulada por interpretações originais únicas que são uniformes entre si”[91] (BUTT, 2002, p. 34).

Depois de apontar certa simplificação na percepção de Kivy quanto aos estilos tanto da IT (como muito ‘uniforme’) como da IHI (muito preso e limitado), Butt expõe um quadro muito mais diversificado dos dois campos.[92] E ele complementa com uma afirmação essencial para o contexto deste trabalho:

> Com a fragmentação de tradições que a IHI produziu [...] não existe francamente nenhuma maneira de recuperar a inocência da IT [...]. O gênio do pensamento histórico foi decantado para dentro do mundo da interpretação – o reconhecimento de que as coisas, não apenas eram diferentes, mas que mudavam constantemente; que os músicos do passado tinham que tomar decisões baseadas em um número limitado de escolhas; que as origens de nossas próprias práticas herdadas não foram

---

[87] Entendo isto como: ‘tocando todo o repertório de maneira igual’.

[88] *[..] how can we reclaim the virginity of the supposedly transparent, mainstream performance having eaten the forbidden fruit of historical performance?*

[89] *instead it is a standardised practice that is relatively ‘transparent’, allowing a form of immanent, historically unconscious access to works of all periods.*

[90] *‘the tendency […] of “mainstream” musical performance, with its uniformity of performance means and performance aesthetic, to encourage ahistorical listening’.*

[91] *[…] an abstruse amalgam of a uniform wider practice, articulated by unique original performances that are uniform among themselves.*

[92] Através de análise de gravações antigas e recentes.

> fatalmente pressagiadas e que, consequentemente, o nosso presente poderia ser diferente de inúmeras maneiras [93] (BUTT, 2002, p. 35, tradução minha).

Fechando a exposição do debate sobre IHI/MMA apresento um resumo de algumas contribuições feitas desde o início da década de 1990. Butt afirma que é justamente nesta época que a IHI 'alcança a maioridade'. Michelle Dulak em um artigo[94] de 1993 observa um abrandamento da retórica verbal e um estilo de interpretação mais exuberante, iniciando no final da década de 1980 (BUTT, 2002). A autora sugere que ocorreu um distanciamento daquilo que Taruskin pejorativamente chamava de 'interpretação autentística'[95] "[...] em direção ao uso de um recentemente criado catálogo de recursos expressivos, desenvolvidos na sombra da IT modernista – um conjunto de recursos, as aplicações dos quais não demorarão em ser confinados a instrumentos 'de época' (sic)"[96] (DULAK, 1993, p. 60-61, tradução minha). Eis aqui mais uma referência à aplicação compartilhada de recursos interpretativos dos campos IT e IHI.

Butt menciona a pesquisa de cunho etnomusicológico sobre o MMA, feita por Kay Kaufmann Shelemay.[97] A autora faz uma comparação entre a música antiga e a *world music* e percebe que as duas compartilham uma sensação de alteridade, uma cultura alheia, distante; a música antiga verticalmente, através da história e a *world music* horizontalmente, através de várias culturas do mundo. Shelemay sugere que esta sensação de alteridade, ou a condição de 'diferente', é para muitos de fundamental valor para o MMA. Este entendimento forma certo paralelo com a afirmação de alguns como, por exemplo, Taruskin (1995) e Cook (2001), de que a fascinação pelo som de instrumentos 'antigos' provém daquilo que representa de *novo* e não de *antigo.*

---

[93] *With the splintering of traditions that HIP has produced [...] there is patently no way of recovering the lost innocence of 'mainstream' performance [...]. The genie of historical thinking has been decanted into the world of performance – the recognition that things were not only once different, but that they were constantly changing; that musicians of the past had to make decisions based on a limited number of choices; that the origins of our own inherited practices were not inevitably foretold in the past and, in consequence, that our present could be different in an infinite number of ways.*

[94] *'The Quiet Metamorphosis of "Early Music"'*, (A metamorfose silenciosa da 'música antiga').

[95] *Authentistic Performance, no artigo The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, TARUSKIN, 1995, p. 99; 102. Ele aqui cunha o termo inventado à interpretação modernista.

[96] *'[...] toward the use of a newly expanded catalogue of expressive resources, developed in the shadow of the modernist mainstream – a set of resources whose applications will surely not long be confined to "period" instruments'.*

[97] No artigo *Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds*, 2001, (Em direção a uma etnomusicologia do movimento da música antiga: pensamentos a respeito de conectar disciplinas e mundos musicais).

Butt repara que nesta altura já se pode falar de uma 'tradição' criada internamente no MMA, e que se criou uma diversidade grande de abordagens como resultado de intérpretes reagindo um ao outro. Ele observa que "[...] a IHI já se faz presente tempo o suficiente para que certo número de aspectos interpretativos faça parte de uma tradição que constantemente evolui, na qual a maioria dos músicos aprende tanto [...] dos seus pares quanto da sua própria pesquisa" (BUTT, 2002, p. 34, tradução minha).[98]

O livro *Inside Early Music – Conversations with Performers*[99] de Bernard D. Sherman de 1997 é citado como o relato mais abrangente da situação do MMA no final do século XX. Uma das conclusões feitas a partir das entrevistas apresentadas no livro é que, para muitos dos pesquisadores-intérpretes, pesquisa factual pura não é mais adequada e que a atitude puritana de vinte anos atrás deve ser abandonada. Alguns dos entrevistados associam autenticidade a um sentimento de uma espécie de ligação espiritual ou emocional com intérpretes do passado, mas esta seria '(re)descoberta' e não herdada.[100] Butt menciona o exemplo de Christopher Page[101] que acredita na continuidade de aspectos substanciais da natureza humana e sugere que a IHI deveria ter interesse ético em redescobrir estas continuidades. Eles chamam o fenômeno de 'condição humana trans-histórica'[102] (BUTT, 1995, p. 43). Butt comenta: "Esta confiança em práticas universais humanas é fundamentalmente anti-histórica – mas é claramente um elemento significativo em muitos dos pensamentos por trás da IHI, e, evidentemente, da musicologia que pende para o lado da etnomusicologia" (*op. cit.*, p. 44, tradução minha).[103] E sobre o uso da história ele conclui que a aparente

> "[...] colcha de retalhos triste de alusões históricas indiferenciadas[104] de fato pode tornar-se realidades vividas, se nós, no presente, pudermos acreditar em algo além do progresso linear, e se pudermos redescobrir ressonâncias em conquistas humanas do passado. O historiador profissional precisa ser cético a respeito de continuidades

---

[98] *[…] HIP has now been round long enough for a certain number of its interpretative features to be part of a constantly evolving tradition, in which most players learn as much […] from their peers than from their own scholarship.*

[99] Por dentro da música antiga – conversas com intérpretes.

[100] Ao contrário de intérpretes da IT, que alegam sentir algo semelhante, mas atribuindo o fato à tradição ininterrupta do passado ao presente (KIVY, 1995).

[101] Professor de filologia na Universidade de Cambridge e músico. Trabalha principalmente com música vocal da Renascença.

[102] *Transhistorical humanness.*

[103] *This trust in universal human practices is fundamentally antihistorical – but it is clearly a major component in much of the thinking behind HIP and, obviously, of musicology that tends in the direction of ethnomusicology.*

[104] Cf. MORGAN, in: KENYON, 1988.

> aparentes ou familiaridades misteriosas com o passado. Mas em interpretação ao vivo e espontânea, estas experiências não só podem como devem acontecer de verdade[105] (BUTT, 2002, p. 46, tradução minha).

No epílogo do seu livro, Sherman (1997) tenta esclarecer e categorizar, por assim dizer, a diversificação observada do MMA dos últimos anos. Ele divide os seus representantes em três grupos distintos, basicamente usando o grau de ortodoxia quanto à fidelidade mostrada perante os dados históricos como parâmetro de avaliação. Ciente dos perigos em classificar humanos – ainda mais artistas/intérpretes – e deixando claro que as fronteiras entre um grupo e outro não são rígidas, ele define o primeiro grupo como os 'tradicionalistas' que aderem firmemente ao ideal de procurar tocar a música como foi tocada no seu próprio tempo. Os seus representantes tendem a ver evidências históricas como inspiração e abertura de possibilidades e opções interpretativas, como estímulo para imaginação criativa. O segundo grupo poderia se chamar os 'contrários' e se caracteriza pela rejeição a algumas das evidências históricas, percebendo-as como limitação e restrição artística. O terceiro tipo seria um subgrupo do primeiro, mas que usa a história de maneira mais radical. Eles questionam o conceito de *Werktreue* e o conceito de música como *produto*.[106] Seus expoentes são excelentes improvisadores e se consideram fiéis a *práticas históricas* e menos a *obras*. Eles advogam em favor de uma mudança de equilíbrio entre compositor e intérprete, restaurando o papel do intérprete no ato composicional (SHERMAN, 1997, p. 391-393).

1.3 NOTAÇÃO MUSICAL

Desde a ideia-faísca que dá origem a uma invenção musical até a realização desta em som há um caminho a percorrer. O caminho pode ser curto, como um pavio que conduz a energia da faísca e leva a uma 'explosão' na mão do próprio gerador. Mas na maioria dos casos o caminho é mais longo e sinuoso; a ideia precisa passar por um processo de codificação para que seja transmitida àqueles que a reproduzirão ou recriarão – os músicos. A

---

[105] *[...] sad patchwork of undifferentiated historical allusions can actually become lived realities if we, in the present, can believe in something more than linear progress, and can rediscover resonances in past human achievements. The professional historian must be scepticalabout apparent continuities or uncanny familiarities with the past. But in live, spontaneous performance, not only can these experiences actually happen, they must.*

[106] Cf. capítulo 1.1.1 acima.

princípio supõe-se que no código, como pode ser chamada a notação musical, se esconda toda a intenção do autor, como se fosse uma espécie de extrato do genoma que define e conduz à recriação – ou à interpretação – da obra.

A metáfora da faísca da inspiração que estoura na mão do autor se refere a uma realidade peculiar aos tempos anteriores ao século XX; simboliza a prática onipresente de improvisação que dispensava registro em papel da música executada. Representa também a circunstância peculiar em que os próprios compositores muitas vezes eram os principais intérpretes de parte da sua música – o que igualmente diminuía a necessidade de partitura. Mas é evidente que a música normalmente depende de outros músicos para sua execução e estes precisam de um código a partir do qual possam realizar as ideias geradas pelo autor. O caráter e o objetivo deste código sofreram grandes transformações ao longo da história da música.

Basta observar três momentos, cronologicamente distantes entre si, para verificar estas modificações. Tomando como exemplos a notação rudimentar em neumas do canto gregoriano no século VIII, passando pela escrita bastante pormenorizada do romantismo até a prescrição extremamente detalhada do serialismo integral do século XX percebemos a transformação dos paradigmas de codificação musical.

Segundo Butt (2002), no início da Idade Média, apenas a altura das notas era escrita e posteriormente definiu-se o ritmo; na Renascença foram estabelecidas relações complexas de tempo; no Barroco detalhes de expressão, andamentos, dinâmicas, ornamentação e articulação; no período Clássico estas indicações foram ainda mais detalhadas e crescendos e diminuendos foram adicionados; na época de Beethoven o tempo pôde ser indicado com precisão através do metrônomo. Butt ainda distingue entre pelo menos cinco tipos de *propósitos* diferentes quanto à notação musical envolvendo uma relação histórica entre notação e interpretação. Alguns destes tipos dizem respeito a este trabalho por serem usados na época da obra aqui pesquisada e, portanto, valem menção: primeiramente a *notação propositalmente incompleta*; é o caso da notação do baixo figurado, ou mesmo não figurado, na música barroca, onde a responsabilidade de preenchimento da harmonia é exclusivamente do intérprete. Em segundo lugar a *notação como exemplo*; ocorre de forma típica na edição das sonatas para violino, op. 5 de Arcangelo Corelli (1653-1713), publicada em Amsterdam (1710). Na primeira pauta do violino Corelli escreve uma melodia singela e bonita, um ‘esqueleto’, que convida para ser completado ‘com carne’. A segunda pauta seria a versão

ornamentada ‘como Corelli a tocaria’.[107] Butt sugere que esta versão representa apenas uma das possibilidades de embelezamento e que um bom violinista faria sua própria – e ainda improvisando. Nas décadas seguintes surgiram várias edições e manuscritos destas sonatas com sugestões de realização de ornamentos,[108] aliás, fontes importantes para o estudo da evolução da ornamentação no século XVIII. Os dois tipos de notação musical apresentados acima revelam como a participação (cri)ativa do intérprete pode ser indispensável e determinante na recriação da música do período barroco.

Assim sendo, a partitura é um *documento*, um *script*,[109] por assim dizer, deixado pelo compositor que, para se tornar *música*, necessita de um intermediário; na música anterior ao século XIX, isto em muitos aspectos significava virar uma espécie de coautor da obra. Para um músico contemporâneo, que vivia inserido nas convenções interpretativas e imerso no contexto estético prevalente no momento da criação de uma obra musical, esta coautoria era natural e óbvia, as habilidades para tal geralmente adquiridas junto a mestres capazes que passavam seus conhecimentos e suas experiências aos alunos.

O desafio para o intérprete de hoje que precisa decifrar o código a fim de realizar a partitura em som é saber quais informações de fato estão embutidas nela. Com que grau de detalhe a notação é feita? Quão exatamente um sinal ou símbolo percebido visualmente pode representar um som? Para recitar ou cantar através de neumas era preciso já conhecer a melodia, a notação apenas auxiliava a memória. Butt chama este tipo *notação como registro de tradição interpretativa* ou *notação descritiva* (BUTT, 2002, p. 114). No caso do outro extremo, o serialismo integral, não é possível, apesar da prescrição aparentemente rigorosa, prever com precisão o resultado final da realização, podendo o resultado até ter um caráter parecido com som produzido pelo acaso (*op. cit*, p. 103-104).

Ainda no período ao qual pertence a obra pesquisada neste trabalho, o barroco, a notação não era precisa ao ponto de dispensar uma forte tradição que completava as limitadas informações contidas nas partituras.

Já em 1555 Nicola Vicentino reconhece que é impossível anotar composições ‘como elas são’ ou melhor, como elas devem ser tocadas ‘com seus piano e forte, presto e tardo, conforme suas palavras’ (L´Antica Musica, Roma, 1555, *apud* BOYDEN, 1965, p. 92). Ao referir-se à cantora Vittoria Archilei,[110] elogiando-a pela ornamentação de modo geral, Jacopo

---

[107] Neil Zaslaw (1996) afirma que é provável que seja de Corelli mesmo.
[108] De Tartini, Geminiani e vários anônimos (ZASLAW, 1996, p. 52-53).
[109] Cf. capítulo 1.1.1 acima.
[110] No prefácio de *Le musiche sopra L´Euridice* de 1601.

Peri declara que ela interpreta a sua música com aquela espécie de deleite e graça que não podem ser escritos e se forem escritos não podem ser aprendidos através da notação (STRUNK, 1998).[111]

Harnoncourt (1985) alerta para um fato crucial: a música de Monteverdi e a de Mahler são anotadas com os mesmos sinais, com o mesmo código; e ele questiona: será que estes sinais têm exatamente o mesmo significado sendo aplicados a uma distância temporal de trezentos anos? Harnoncourt aponta a principal diferença entre as notações antigas e modernas assim: até aproximadamente o ano de 1800 a notação representava a composição em si, era formal e sem indicações detalhadas de sua reprodução em som, enquanto após esta data a notação tende a ser a da execução da obra, uma espécie de manual de usuário; neste caso a obra surge ou aparece como consequência da correta execução das instruções dadas na partitura. É crucial entender esta diferença e ter consciência de que interpretar a música pré-romântica ao pé da letra é insuficiente.[112]

Logo, para que hoje possamos nos aproximar a uma concepção interpretativa condizente com a música de séculos passados nos resta a opção de estudar as evidências deixadas em tratados e outros documentos históricos. É importante, porém, levar em consideração o contexto no qual estes documentos foram escritos, pois alguns tendem a relatar e defender práticas do passado enquanto outros apontam para frente querendo promover práticas novas. Outros ainda podem descrever costumes e estilos locais não aplicáveis a toda música da época.

Cientes da impossibilidade de saber até que ponto nós vamos acertar na tentativa de aproximarmos à interpretação musical de séculos distantes, existe a esperança de realizar, através de busca contínua, uma maneira diversificada de recriação do genoma barroco.

1.4 O MOVIMENTO DE MÚSICA ANTIGA: UMA RESENHA

O ‘movimento de música antiga’, como tem sido chamada a tentativa coletiva de reavivar a música e restaurar práticas interpretativas do passado, normalmente costuma ter a sua origem fixada no século XIX, mais precisamente em 1829, quando da primeira execução,

---

[111] Cf. no capítulo 1.2 ‘a outra autenticidade’ de Kivy.
[112] Detalhes sobre interpretação barroca serão dados nos capítulos contendo as análises das gravações.

depois da morte de Bach, da *Paixão segundo São Mateus*, evento promovido pelo jovem Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) e seus mentores e amigos.[113]

Embora este evento seja significativo e constituir um marco importante na evidência do interesse pela música do passado, a seguinte observação de Butt me parece substancial:

> Talvez fosse mais verdadeiro dizer que movimentos de restauração como o MMA [...] representam a culminação de uma longa tradição que se estende para trás até a Renascença. Foi aquela era que primeiro se tornou ciente do passado como 'um país estrangeiro', que era admirado como um corretivo para a condição presente.[114] (BUTT, 2002, p. 11, tradução minha).

O movimento de música antiga do século XX e que ainda perdura, tem sido julgado como sendo um fenômeno efêmero e passageiro, e tem sido prognosticado seu definhamento gradual, mas patente. O fato da maior aceitação, por parte da IT (*mainstream*), das propostas trazidas pelo movimento certamente contribui para a diminuição de atrito entre os dois campos, que inicialmente se percebia, e em consequência disto a visibilidade do movimento tende a diminuir.

Porém, como bem observa Butt, olhando para a história das restaurações de música e práticas interpretativas do passado – e tal história existe – estas tendem a acontecer na sequência de, e como reação a, quebras bruscas com o passado que permanece na memória recente das pessoas. As décadas que seguiram a Revolução Francesa é um bom exemplo. O desejo por restauração, evidentemente, não acontece em áreas isoladas, mas apresenta uma tendência geral. É o patrimônio cultural da humanidade que se quer resgatar: prédios, pontes, objetos utilitários do dia a dia, costumes e as diversas manifestações artísticas, entre estas a música. Épocas revolucionárias e de guerra expõem a vulnerabilidade de tudo isto, além da ameaça à historicidade de cada indivíduo provocando uma sensação de perda de raízes geográficas e culturais (BUTT, 2002, p. 165).

---

[113] Entre estes Adolph Bernhard Marx (1795-1866) e Carl Friedrich Zelter (1758-1832).

[114] *Perhaps it would be truer to say that restoration movements such as HIP [...] represent the culmination of a long tradition, one stretching back to the Renaissance. It was that era which first became conscious of the past 'as a foreign country', one that was admired as a corrective to the present condition.*

1.4.1 Precedentes históricos

Um dos primeiros registros de concerto histórico data de 1643 em Nuremberg na Alemanha. Trata-se de uma apresentação de programa com canções judaicas e motetos do século XVII que ilustram 'a prática e o abuso de música nobre' do passado (HASKELL, 1988, p. 20).

Os séculos a seguir viram, em muitos países da Europa, o surgimento de sociedades que tinham o propósito de restaurar e preservar música do passado. Depois de um longo período de revoluções e guerra civil no século XVII, foram fundados na Inglaterra *The Academy of Ancient Music* em 1726 e os *Concerts of Antient Music*[115] em 1776. Personalidades importantes foram John Pepusch (1667-1752), fundador da *Academy* e, décadas mais tarde, Samuel Wesley (1766-1837), um dos principais promotores de J. S. Bach na Inglaterra.

Na França Alexandre-Étienne Choron (1771-1834) funda a *Institution royale de musique classique et religieuse* em 1817 que promovia concertos de música vocal renascentista e barroca ao mesmo tempo que pretendia, como escola, restaurar a arte do canto na França. Choron tinha, também, interesse em restaurar o uso tradicional litúrgico da música. Importante pesquisa com canto gregoriano foi feita por Dom Prosper Guéranger (1805-1875) em Solesmes. Além do resgate da tradição em si, havia a preocupação com a maneira de execução, que na época contava com acompanhamentos harmonizados. Considera-se o trabalho dele e seus sucessores na edição da *Paléographie musicale*[116] fundamental para a plena apreciação em tempos modernos deste tesouro musical medieval.

Curioso é que já em 1804 Julien-Louis Geoffroy (1743-1814)[117] enfatiza a importância de preservar as *tradições interpretativas* para garantir o sucesso futuro da música antiga (BUTT, 2002, p. 166). Ou seja, trata-se aqui de uma atenção para práticas interpretativas que só volta seriamente à tona quase dois séculos depois, sendo a preocupação não apenas a restauração do repertório em si.

Ainda na França merece menção François-Joseph Fétis (1784-1871).[118] Ele foi um dos primeiros a reconhecer que 'a arte não progride, ela apenas se transforma' (HASKELL,

---

[115] A sociedade dos *Concerts of Antient Music* foi instituída com o intuito de apresentar música antiga com mais de 20 anos.
[116] Nome de publicação de 1889 de cantochão baseado no estudo de manuscritos antigos.
[117] Crítico literário francês.
[118] Musicólogo, maestro, professor, compositor, historiador e crítico belga.

1988, p. 19), reconhecimento fundamental para a devida valorização de música do passado. Personalidade controversa, Fétis organizava concertos históricos no Conservatório de Paris que misturavam música vocal e instrumental com discursos eruditos.

Em Viena na Áustria, desde o final do século XVII, o Barão Gottfried van Swieten (1733-1803) e Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850) promoviam *Hauskonzerte*[119] onde foram apresentadas músicas de Bach, Händel, Palestrina, Marcello, Pergolesi e os Scarlattis. Frequentavam estes concertos nomes como Mozart, Beethoven, Schubert e Chopin. Na mesma época em Heidelberg, na Alemanha, Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840) estimulava o interesse de Mendelssohn e Schumann pela música pré-clássica. Mendelssohn regia concertos históricos nas décadas de 1830 e 1840 com a *Gewandhausorchester Leipzig.* O famoso pianista virtuoso Ignaz Moscheles (1794-1870) tocava, entre outros, Scarlatti com um cravo do século XVII. Na sua função de regente coral em Detmold e mais tarde junto ao *Wiener Singverein,* Brahms (1833-1897) apresentava música de Isaac, Schütz, Byrd, Händel, Gabrieli, Palestrina e Bach (HASKELL, 1988).

Uma observação importante feita por Haskell (p. 22) é o fato da coincidência do interesse pela música do passado e o nascimento da musicologia (em alemão *Musikwissenschaft,* a ciência da música). Começam a proliferar publicações de música antiga, sendo de grande importância o projeto da primeira edição integral das obras de J. S. Bach entre 1850 e 1900 pela *Bach-Gesellschaft zu Leipzig.*[120]

Na segunda metade do século XIX personalidades envolvidas com música antiga como o já mencionado Kiesewetter, Friedrich Chrysander (1826-1901), um dos fundadores da musicologia na Alemanha e o compositor francês Louis Bourgault-Ducoudray (1840-1910), cujo coro era famoso pelas apresentações de música antiga nas décadas de 1860 e 1870, iniciaram estudos em música não-européia: notadamente da Grécia, Índia e das Arábias. Chrysander, em artigo, argumentou que *toda* música deveria ser estudada no contexto da sociedade que a produziu, princípio fundamental e amplamente aceito dentro da etnomusicologia e do MMA de hoje.

É preciso deixar claro que o interesse pela música antiga e o esforço em prol da sua restauração, embora explícito nos casos aqui apresentados, não pode ser considerado uma tendência geral no século XIX. Pelo contrário, eram casos isolados e únicos, porém que servem de comprovação de que o MMA de hoje não constitui nem novidade e, talvez menos

---

[119] Concertos caseiros.
[120] Sociedade Bach em Leipzig, Alemanha.

ainda, possa ser considerado fenômeno efêmero e fugaz exclusivamente moderno/pós-moderno.

1.4.2 Séculos XX e XXI

Na Inglaterra, no início de século XX, começa a ganhar força o trabalho de um dos principais pioneiros do MMA: Arnold Dolmetsch (1858-1924). Ele era violinista e chegou a estudar com o famoso violinista Henry Vieuxtemps (1820-1821). Uma década antes da virada do século ele já restaurava instrumentos antigos como gambas e cravos e promovia concertos caseiros com música antiga tocados com instrumentos históricos restaurados e/ou construídos por ele. Após estadia nos Estados Unidos onde trabalhou como construtor de instrumentos antigos lançou o livro *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* (1915), obra considerada marco em uma época que nada tinha sido escrito sobre o assunto. Dolmetsch teve influência forte no pontapé inicial de um movimento que não para de crescer desde então; por exemplo, é dele o mérito de chamar atenção para a importância do uso dos instrumentos antigos numa época em que o interesse pela música do passado se limitava ao repertório em si.

Nas primeiras décadas do século começam a surgir sociedades e conjuntos corais e instrumentais se dedicando à música antiga nos maiores países da Europa como Inglaterra, França e Alemanha e nos Estados Unidos. Nestes países algumas óperas barrocas são produzidas, ainda com fortes cortes e outras alterações como de costume na época. Órgãos barrocos começam a ser restaurados e a construção de instrumentos históricos se torna mais comum. A fundação da *Schola Cantorum Basiliensis* na Suíça em 1933 pelos músicos August Wenzinger e Paul Sacher é outro marco importante. A cravista Wanda Landowska (1879-1959) teve papel crucial na reabilitação do cravo em tempos modernos embora tenha usado instrumentos de construção diferente dos originais.

Depois da segunda Guerra Mundial países como Inglaterra, Países Baixos, Áustria e os Estados Unidos se destacam nas atividades de música antiga. Entre os alunos e colegas do musicólogo Josef Mertins na Academia de Música de Viena são Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, René Clemencic e Eduard Melkus, todos peças chave na pesquisa e interpretação de música a partir da segunda metade do século. Da Inglaterra sobressaem Alfred Deller, Denis Stevens e Thurston Dart, sendo o primeiro entre os principais

responsáveis pelo resgate da prática de *contratenor* em música renascentista e barroca. Figuras importantes na década de 1960 são Harnoncourt, Noah Greenberg, Frans Brüggen, David Munrow e David Binkley. Na década seguinte adicionam-se personalidades como Christopher Hogwood, Reinhard Goebel, William Christie, Jordi Savall, John Elliot Gardiner e os irmãos Kuijken. Além de uma infinidade de conjuntos de câmara de toda parte do mundo, surgem nesta época orquestras como *Academy of Ancient Music*, a *Amsterdam Baroque Orchestra*, *Les Arts Florissants* e a *Orchestra of the Eighteenth Century*.

Entre os músicos brasileiros que se destacaram no cenário internacional do MMA podemos citar a gambista Eunice Brandão, o flautista Ricardo Kanji, o cravista Nicolau Figueiredo e o violinista Luís Otávio Santos. Luís Otávio foi aluno de violino de Sigiswald Kuijken e seu assistente no Conservatório Real em Bruxelas na Bélgica. Atualmente desenvolve um trabalho extraordinário como professor de violino e diretor da Orquestra Barroca do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga em Juiz de Fora, Brasil.

Fazendo parte do movimento e contribuindo fortemente para o seu desenvolvimento são inúmeras publicações em forma de revistas como *Early Music* (GB), *Historical Performance* (EUA), *Concerto* (Alemanha), *Tijdschrift voor oude muziek* (Países Baixos) e *Consort* (Japão), além de livros sobre variados aspectos da interpretação histórica. Uma intensa atividade na área de publicação de tratados, fac-símiles e partituras de música desconhecida tem se desenvolvido nas últimas décadas. Finalmente é preciso destacar o papel da indústria fonográfica na divulgação e popularização de música antiga. Atualmente a IHI está sendo ofertada como estudo exclusivo ou parcial, como especialização, em instituições de ensino musical em várias partes do mundo.

A história do interesse por música do passado desde o início de século XIX pode ser divida em três fases: durante a maior parte do século XIX havia o interesse no repertório em si, mas para ser apresentado sentia-se a necessidade de várias formas de adaptação para o estilo de interpretação vigente na época usando os instrumentos tradicionais. No segundo passo, que se inicia no final do século, vemos a crescente curiosidade pelos instrumentos antigos como flauta doce, viola da gamba, alaúde, teorba e cravo e o resgate dos mesmos; em seguida a atenção se volta para a versão original dos instrumentos já conhecidos: a família do violino, instrumentos de sopro, de metal e a percussão. Nesta fase a técnica aplicada nos instrumentos permanece próxima àquela usada nos seus equivalentes modernos. O último passo, que ganha força depois da Segunda Guerra Mundial, é o estudo mais intenso, através

de pesquisa musicológica, das técnicas antigas de interpretação descritas nos tratados: a prática interpretativa histórica.[121]

Será que futuramente poderemos considerar uma quarta fase onde os resultados destas pesquisas serão respeitados e acatados de modo geral por todos os músicos? As especificidades das ferramentas – dos instrumentos – teriam importância secundária e o estilo de cada época valia principal. A gravação dos Solos de Bach de Alina Ibragimova analisada neste trabalho é um dos muitos exemplos nas últimas décadas que apontam para a possibilidade de tal quarta fase.[122]

1.5 ORIGEM E TRANSFORMAÇÃO DO INSTRUMENTÁRIO[123]

As primeiras evidências da existência do violino surgem na primeira década do século XVI em pinturas de parede feitas em Ferrara no norte da Itália entre 1505 e 1510; documentos da corte de Ferrara sugerem a existência de uma família de violino já em 1511. Principais instrumentos de cordas em uso antes do surgimento do violino são o *fiddle* medieval, a rabeca de três cordas e a *lira da braccio*. Havia na Renascença uma rica experimentação com construção de instrumentos e pelas características físicas do violino que só foram bem definidas em torno de 1550 é possível observar influência destes três instrumentos. Os primeiros violinos tinham apenas três cordas (Sol^2, Ré^3 e Lá^3), mas já em 1556 a quarta corda (Mi^4) tinha sido adicionada.

Durante o século XVI a família de violinos era usada para música de dança, mas logo, e isto é 1530, evidências confirmam a presença dela em música na igreja também. Como veremos no capítulo a seguir, música escrita especificamente para violino e de maneira idiomática só acontece a partir da segunda década do século XVII. Mas uma vez descobertas as possibilidades expressivas e virtuosísticas do violino, a quantidade de música escrita para ele cresce vertiginosamente.

---

[121] Em inglês: *(historical) performance practice* ou *perfoming practice*; em alemão: *(Historische) Aufführungspraxis*.

[122] HASKELL, 1988; *EARLY MUSIC*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001.

[123] O termo 'instrumentário' engloba o violino e o arco.

A transformação física efetuada no violino a partir do final do século XVIII é de fundamental relevância para o presente trabalho. O violino barroco tinha o braço mais curto e era inserido de modo reto no corpo do violino. O espelho, também mais curto, tinha forma de

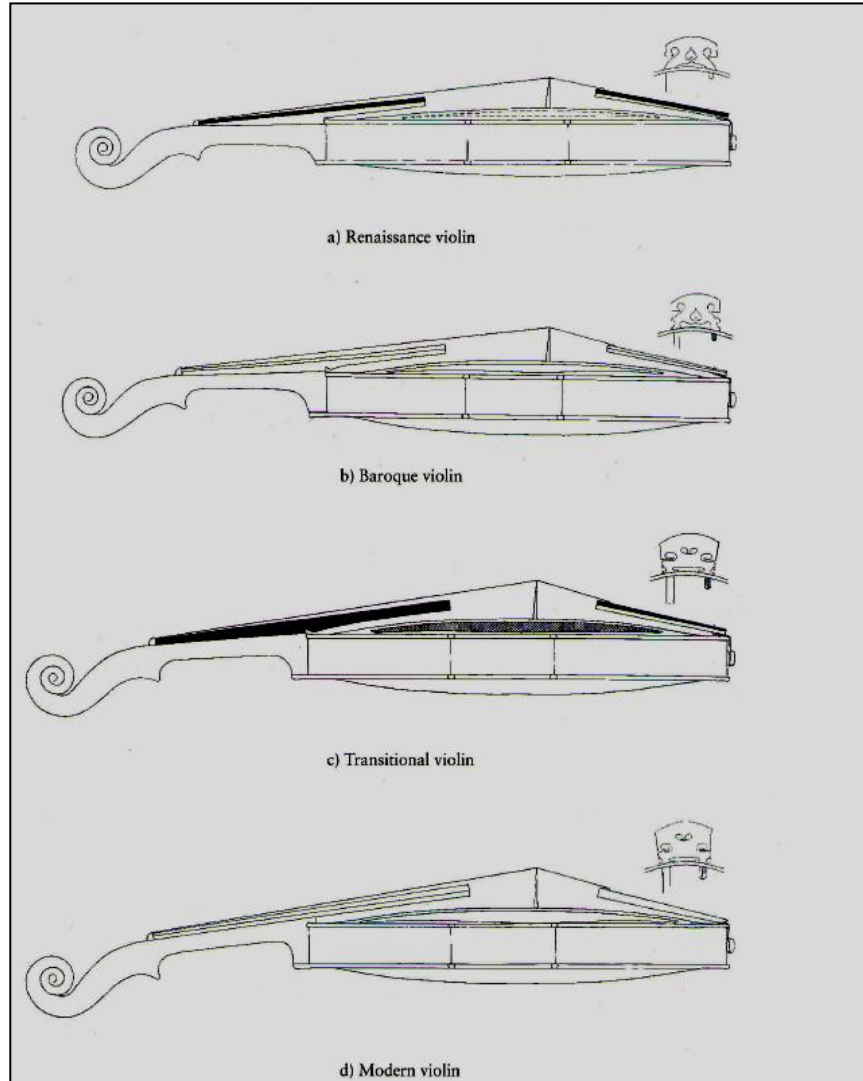



FIGURA 2 – DIFERENTES MODELOS DE VIOLINOS E CAVALETES
FONTE: TARLING (2000)

	Renaissance (c.1570, small model) a)	Renaissance (Maggini type, large model)	Baroque (c. 1680) b)	Transitional (c. 1780) c)	Modern (c. 1900) d)
Length of back	346 mm	369 mm	354mm	367mm	367 mm
Neck stop	105 mm		125 mm	128 mm	195 mm
Body stop	190 mm		195 mm	195 mm	195 mm
Bridge height	25 mm		29 mm	32 mm	34 mm
Angle of neck	1°		2°	4°	7°
String length	298 mm	323 mm	321 mm	327 mm	330 mm

QUADRO 1 – MEDIDAS DE DIFERENTES TIPOS DE VIOLINO
FONTE: TARLING (2000)

cunha para dar um ângulo ligeiramente ascendente (cf. fig. 2). O cavalete, um pouco mais baixo, era cortado com mais espaço aberto nas laterais e no centro (cf. fig. 2). A barra harmônica era mais estreita e curta e a alma mais fina. Acessórios como queixeira e espaleira[124] não existiam. Estas diferenças proporcionaram ao violino barroco menos quantidade de som; em compensação, a maior leveza lhe conferia mais ressonância.

Como consequência de mudanças no gosto e estilo musical os violinistas sentiam necessidade de qualidades diferentes do instrumento; o principal anseio era um som mais forte e mais brilhante. Uma citação do tratado *La Chélonomie* (1806) de Abbé Sibire ilustra bem a situação:

> Daqui em diante vou ater-me a uma ocorrência diária [...] Trata-se de uma espécie de restauração (termo vago) que é puramente acessória e, no entanto, crucial. É um processo que não causa a menor deterioração e que, entretanto, praticamente nenhum violino antigo, por mais bem preservado em outros aspectos fosse, poderia evitar: o rebarramento.[125] A revolução que a música sofreu precisa ser refletida na construção de instrumentos; quando a primeira determinou o estilo a outra tem que seguir [...] Antigamente era costume ter os braços retos, cavaletes e espelhos extremamente baixos, cordas finas, e um som modesto. Naquele tempo a barra harmônica, aquele mal necessário, podia ser curta e estreita por que era o suficiente para ter a força exigida para sustentar o peso de cinco ou seis libras que as cordas exerciam sobre ela. Mas desde então a música, **ao tornar-se perfeita**, tem imposto exigências à construção de violino. A inclinação do braço para trás, a elevação do cavalete, do espelho e a amplificação de som exigem um aumento por um terço da força de resistência. Restauradores só tem uma escolha: reforçar a barra antiga ou trocá-la por uma nova[126] (*VIOLIN*, §I, 4 [i]. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001, tradução minha, grifo meu).

---

[124] A queixeira, fixada no tampo, é usada para apoiar o queixo; a espaleira, removível, fixada em baixo do violino, serve para elevar o violino até o queixo.

[125] Trata-se de troca da barra harmônica fixada por baixo do tampo do violino.

[126] *I shall confine myself hereafter to a daily occurrence …. It is a kind of restoration (loosely called) which is purely accessory and yet at the same time crucial. This is a process which does not imply the slightest deterioration and yet which virtually every old violin, no matter how well preserved it is in other ways, could not avoid: REBARRING. The revolution which music has experienced needs to be replicated in instrument making; when the first has set the style, the other must follow. … Formerly it was the fashion to have necks well elevated, bridges and fingerboards extremely low, fine strings, and a moderate tone. Then the bass bar, that necessary evil in the instrument, could be short and thin because it was sufficient for it to have enough strength to sustain the weight of five to six pounds which the strings exerted on it. But since then music, in becoming perfect, has placed a demand on violin making. The tilting back of the neck, the raising of the bridge, of the fingerboard, and the amplification in sound, necessitate increasing by a full third the resistant force. Repairers have only one choice: strengthening the old bar, or replacing it with a new one.*

O processo de troca de braços mais longos estava a pleno vapor no final do século XVIII e, segundo Vincenzo Lancetti,[127] este se iniciou em Paris de onde se espalhou para todo o norte da Itália.

As mudanças não ocorreram de forma uniforme nas diversas regiões da Europa; na verdade tratava-se de uma transformação gradativa de maneira que é comum falar de um modelo 'clássico' ou de transição usado na segunda metade do século XVIII. A figura 2 e o quadro 1 dão uma ideia das mudanças em visual e medidas ocorridas através da história.

As cordas normalmente usadas nos séculos XVII e XVIII eram de tripa, embora já se conhecesse e usasse cordas de metal no início do período.[128] No início do século XVIII algumas regiões da Europa usavam cordas de tripa revestidas de prata; principalmente a corda Sol parece ter sido beneficiada com a medida. Cordas de tripa revestida eram usadas durante todo o século XIX, apenas a corda Mi opcionalmente era substituída por uma de aço. Entretanto, o violinista Frits Kreisler (1875-1962) insistia no uso de corda Mi de tripa até 1950. Nos séculos XX/XXI existe uma variedade de tipo de cordas em uso: de aço, de *perlon* revestido ou mesmo tripa revestida.

A queixeira foi inventada por Ludwig Spohr (1784-1859) em 1820 e gradativamente foi sendo considerada parte constituinte do violino. Pierre Baillot (1771-1842) foi o primeiro a sugerir, em 1834, o uso de um pano ou uma espécie de almofadinha entre o ombro e o violino para aumentar o conforto ao segurar o violino. Desde a década de 1950 espaleiras industrializadas de vários tamanhos e formatos estão à disposição de violinistas, embora alguns pedagogos não mais as recomendassem por causa de supostos danos à qualidade do som.

No que diz respeito a muitos aspectos interpretativos de música barroca, a importância das mudanças ocorridas na construção de arcos é talvez maior ainda do que aquelas efetuadas no violino em si. A figura 3 mostra alguns modelos do período do ano 1620 a 1790. Observa-se que todos os arcos exceto o último, no. 8, são convexos ou retos, a tendência sendo que a curvatura vá diminuindo com o passar do tempo; mesmo os retos como o no. 6, 'Tartini', viram ligeiramente convexos quando esticados. O comprimento dos arcos no século XVII variava entre 58 e 64 cm e o peso aprox. 37-42 gramas. A partir de c.1720 surge na Itália um arco mais longo, supostamente por incentivo de Giuseppe Tartini (1692-

---

[127] *Notizie biografiche*, Milano, 1823 (*apud* SADIE, 2001).

[128] No tratado *Syntagma musicum* (1619) Praetorius elogia as cordas de aço alegando que elas produziam um som mais 'suave e adorável' (In: SADIE, 2001).

1770); ele media entre 69 e 72 cm, pesando entre 45 e 56 gramas (cf. fig. 3 A no. 6). Este arco mais longo existia lado a lado da versão mais curta que ainda continuava em uso e outros violinistas famosos como G. B. Somis (1686-1763) e P. A. Locatelli (1695-1764) teriam preferido o arco curto (cf. fig. 3 A no. 5).

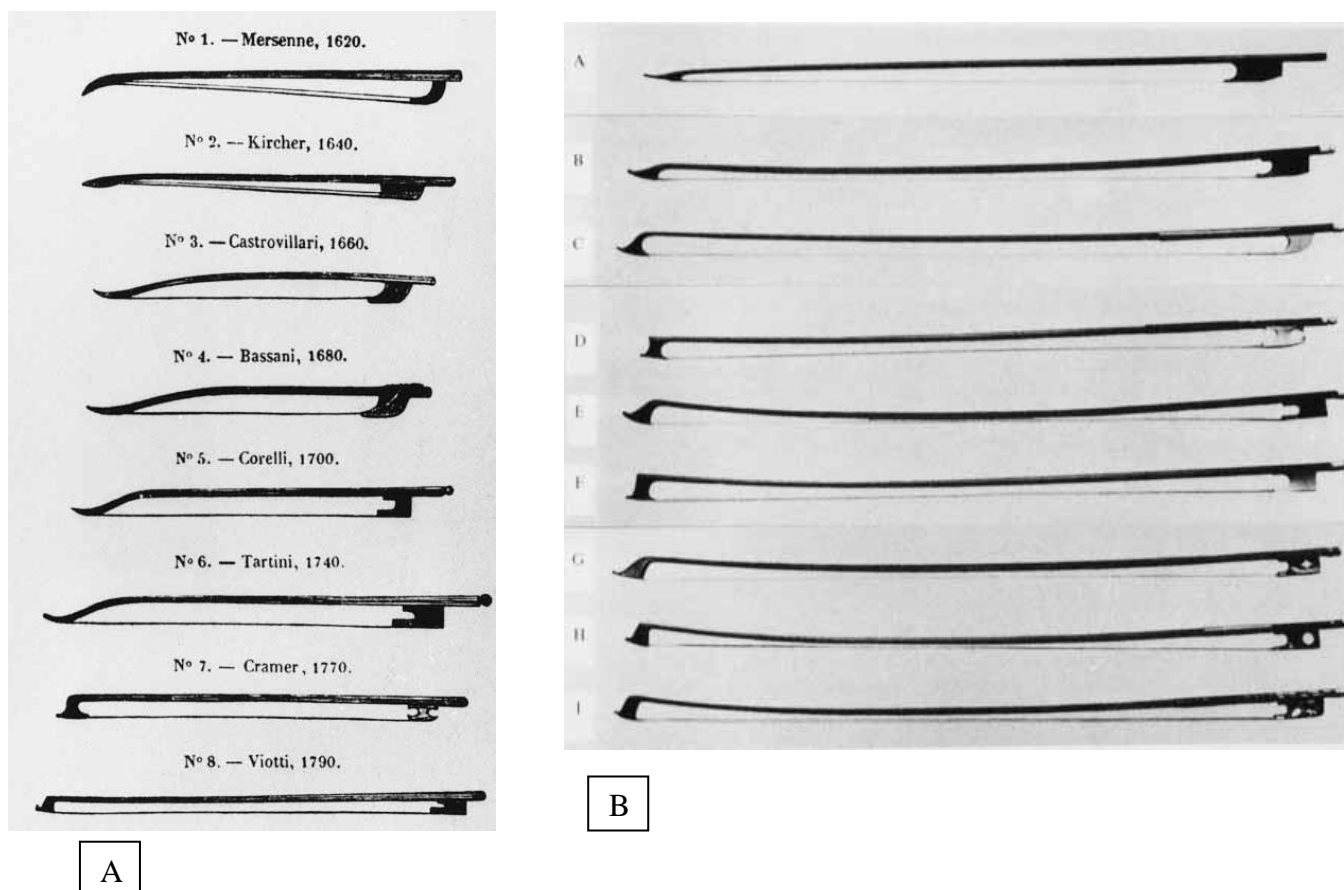



FIGURA 3 – A: ARCOS DE VIOLINO C.1620-1790; B – ARCOS DE VIOLINO C.1700-1820
FONTE: STOWELL (2004)

		weight (g)	overall length (cm)	playing length (cm)
A	Anon. c. 1700	51	70.4	55.9
B	Anon. c. 1740	58	70.2	59.5
C	Edward Dodd? c. 1750	46	73.0	62.0
D	Anon. c. 1750	52	71.1	63.1
E	Tourte *père* c. 1760	49	73.8	64.4
F	Edward Dodd c. 1775	48	73.4	62.8
G	John Dodd c. 1780	49	73.7	64.1
H	John Dodd c. 1800	53	73.0	63.1
I	Anon. (German) c. 1820	63	74.6	64.5

FIGURA 4 – MEDIDAS DOS ARCOS MOSTRADOS NA FIG. 3 B
FONTE: STOWELL (2004)

Gradativamente arcos mais longos foram sendo preferidos, provavelmente por serem mais adequados à música nova que surgia no final do século XVIII. A figura 3 B mostra diversos modelos de arco construídos durante o século XVIII (só o último é de c.1820) e revela as tentativas de se chegar a um resultado que melhor se presta para as exigências novas em tempos de intensa transformação musical; a figura 4 mostra respectivamente peso, comprimento total e comprimento da crina dos arcos da figura 3 B. O primeiro destes arcos é do tempo quando Bach ainda era adolescente e o último quando Beethoven já era maduro.

O modelo de arco que é usado no instrumentário moderno hoje foi desenvolvido por François Tourte (1747-1835) por volta de 1785. Tourte estabelece o formato definitivo para a ponta, confirma a opção dos arcos de transição de deixar a vara côncava e define o padrão da construção do talão. O modelo do arco Tourte mede entre 74 e 75 cm e a crina 65 cm; o peso é de c.56 gramas.[129]

---

[129] *VIOLIN*; *BOW*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001.

2 O NASCIMENTO DA MÚSICA PARA VIOLINO

Um acorde cheio de quatro sons dá início à obra cuja interpretação será analisada neste trabalho. Dobrados e acordes de três e quatro sons[130] representam uma constante e uma das principais características do idioma nos Solos de modo geral.

Embora o violino, pela tessitura aguda e caráter brilhante, se destaque como instrumento melódico geralmente assumindo o papel de condutor da melodia em contextos camerísticos e orquestrais, ele tem recebido, desde os primórdios de sua existência, experimentação com dobrados e acordes. A seguir será traçado o desenvolvimento inicial da música para violino. Em seguida será demonstrado que desde logo, por várias razões, o uso de recursos polifônicos e contrapontísticos foi empregado, contrastando com trechos melódicos e melismáticos; estes derivantes de práticas de *diminuição.*[131]

2.1 A EMANCIPAÇÃO DO VIOLINO E SUA MÚSICA

Segundo Boyden (1965), há evidências de que os primeiros violinistas no século XVI também tocavam outros instrumentos mais tradicionais na época como *lira da braccio*, viola de arco (*fiddle*), rabeca e viola da gamba. Dentre eles, temos os exemplos de Alessandro Striggio (1536/37-1592), compositor e instrumentista e seu filho homônimo (c.1573-1630), cantor e instrumentista. Este último era também libretista da ópera *Orfeo* de Claudio Monteverdi. Os dois, pai e filho, fizeram parte do conjunto musical que atuou nos *intermédios* no casamento do Grão-Duque Ferdinand de' Medici e de Christine de Lorraine em Florença em 1589, um deles tocando *sopranino de viola*, possivelmente um violino. Uma década mais tarde o filho é mencionado como músico que toca *lira* e violino (BOYDEN, 1965, p. 60).

---

[130] Serão definidos como 'dobrados' acordes de dois sons, no violino, normalmente, executados em cordas vizinhas (Sol-Ré, Ré-Lá, ou Lá-Mi); as denominações 'acordes de três sons' e 'acordes de quatro sons' se auto-explicam. Os primeiros podem ser executados nas cordas Sol-Ré-Lá ou Ré-Lá-Mi, e os segundos em todas as cordas (Sol-Ré-Lá-Mi).

[131] Diminuição: técnica de ornamentação e variação onde notas de maior valor eram divididas em valores menores; maneira de ligar intervalos através de escalas e arpejos. Nos séculos XVI, XVII e início do XVIII meio de exibição de expressividade e virtuosismo. Inglês: *division*; italiano: *passaggio*; espanhol: *glosa* e francês: *double.*

Boyden, com muita propriedade, ainda aponta para a grande probabilidade de que técnicas usadas nestes instrumentos mais antigos – talvez principalmente a viola da gamba – tenham sido experimentadas e aplicadas ao tocar o violino. E uma destas técnicas é o uso de cordas duplas e triplas (BOYDEN, 1965, p. 72).

Os instrumentos ancestrais do violino a rabeca, a viola de arco e a *lira da braccio* às vezes – mas não sempre – possuíam um cavalete de pouca, ou quase nenhuma, curvatura a fim de que se possa tocar acordes de dois, três ou quatro sons para acompanhar um cantor (possivelmente o próprio instrumentista) ou outro instrumento melódico.[132] Este fato contribui para a suposição de que acordes possam ter feito parte da vida do violino desde o seu nascimento, muito embora tudo indique que o violino sempre tenha sido equipado com cavalete curvo o suficiente para também poder tocar vozes individuais. A função do violino como instrumento de acompanhamento de dança nas primeiras décadas de existência pode levar à hipótese de que cordas duplas tenham sido usadas para aumentar o volume de som. O mais provável seria o uso de cordas soltas acompanhando a melodia para efeito de bordão durante a improvisação.

Datado de 1576 e notado em *tablatura de violino*[133] francesa existe um manuscrito[134] da primeira parte de um *branle simple,*[135] de autor desconhecido. A peça apresenta dobrados e acordes de três sons. A presença de cordas duplas e triplas nestes documentos reforça a hipótese da constância destes na prática violinística deste os primórdios do instrumento.[136]

Apesar de esta conjectura ser bastante plausível, a primeira fonte *impressa* da qual se tem conhecimento hoje e que é designada especificamente para um conjunto da família do violino não apresenta cordas duplas. Trata-se de música escrita por Lambert de Beaulieu e Jacques Salmon para o *Balet comique de la Royne.*[137] A música foi apresentada durante festividades de um casamento real na França em 1581 e impressa em 1582 (BOYDEN, 1965, p. 55-56). O dado é significativo representando avanço na valorização do novo instrumento,

---

[132] *FIDDLE; LIRA DA BRACCIO.* In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001.

[133] Letras indicando a altura das notas numa pauta de quatro linhas representando cada uma das quatro cordas do violino.

[134] *Aristotelis ad Nicomachumfilium de moribus, quae Ethica nominatur, libri decem. Ioachimo Perionio interprete, per Nicolaum Gruchium Correcti & emendati*, Paris 1576 (*apud* FANSELAU, 2000, p. 16).

[135] Estilo de dança francesa renascentista.

[136] Clemens Fanselau (2000) traz uma citação de Johann Jakob Prinner (1624-1694) que sugere que ainda no século XVII era comum músicos - que normalmente improvisavam - anotarem suas músicas em tablatura. Prinner afirma que: “[...] quase todo mestre faz sua própria tablatura” (*“[...] fast ein Jedwederer meister eine aigene tabulatur machet”*. Tradução minha). *Musicalischer Schlissel*, manuscrito, 1677, (*apud* FANSELAU, 2000, p. 16).

[137] Grafia original.

pois nesta época ainda era comum não especificar a instrumentação. Normalmente adicionava-se ao título: '... *da sonar con ogni sorte d´istrumento*'.[138] No fim do século XVI esta prática começa a mudar e a voz do soprano de um conjunto instrumental – o *canto* – muitas vezes é conferido ao *violino ò corneto.*[139] A opção dada para o uso alternativo de um instrumento de sopro revela a relatividade de intenção ou determinação quanto à instrumentação, fenômeno peculiar à época. Por isso mesmo a destinação das partes para 'o violino' (*ò cornetto*) não significa que a escrita possa ser considerada idiomática, isto é, uma escrita que explore as características peculiares ao violino e muito menos que esgote as suas potencialidades. Por outro lado, o fato de não constarem dobrados e acordes nos primeiros documentos impressos não exclui a possibilidade destes já terem sido usados durante improvisação (ver abaixo informações a respeito de dificuldades com impressão).

Entre os primeiros compositores que compõe partes específicas para o violino são os italianos Luca Marenzio (c.1553-1599) (*Sinfonia* do *Secondo intermedio*, produzido em 1589, música impressa em 1591), Giovanni Gabrieli (1557-1612) (*Sacrae Symphoniae* de 1597) e o inglês Antony Holborne (c.1550-1603) (*Pavans, Galliards, Almains and other short Aeirs, both grave and light, in five parts, for Viols, Violins or other Musicall Winde Instruments*, coleção impressa em 1599).

Os primeiros passos em direção a uma escrita *idiomática* para o violino são dados na Itália na primeira década do século XVII. Elementos considerados próprios do idioma do violino são: figurações (padrões de escalas e arpejos, em italiano: *passagi*), saltos grandes, efeitos especiais com o arco como acordes arpejados e *bariolage*[140] e *dobrados e acordes*. Destes elementos os primeiros a serem explorados são as figurações que, assimiladas da tradição das práticas de ornamentação (diminuição/divisão) de outros instrumentos como viola da gamba, corneto, teclados e da própria voz, caíram bem na mão dos violinistas.

A primeira *Sonata* para violino e baixo contínuo, impressa em 1610, foi composta por Giovanni Paolo Cima (c.1570-c.1622) (APEL, 1973). A partir daí crescem as publicações de sonatas e peças com outros títulos como *capriccio, canzona, sinfonia, balletto* além de vários tipos de danças pré-barrocas onde o violino consta como destinatário, ora solitário e exclusivo, ora dividindo a honra com o *cornetto ò altri strumenti*. Vale mencionar autores

---

[138] '... para tocar com qualquer tipo de instrumento.'

[139] Instrumento renascentista de sopro feito de madeira ou, mais raramente, marfim. O corneto pode ser considerado uma mistura entre uma flauta doce e um trompete.

[140] Alternância rápida entre corda solta e outra que esboça desenho melódico, geralmente em semicolcheias ou fusas. Estes elementos também podem ser considerados idiomáticos para as violas da gamba, porém afinação e sonoridade diferentes dão características distintas aos dois instrumentos.

como Dario Castello (c.1590-c.1658), Salomone Rossi (c.1570-1630), Giovanni Batista Fontana (?-c.1630), Tarquinio Merula (1594/95-1665), Giovanni Battista Buonamente (c.1600-1642), Marco Uccellini (1603-1680), Carlo Farina (c.1604-1639) e Biagio Marini (1597-1665) (APEL, 1973).

Em 1629 surge a edição de uma coleção de obras contendo peças que apresentam trechos com dobrados e acordes de três e quatro sons com grau de complexidade até então inédito. O prefácio sugere que a música já tenha sido escrita em 1626. Trata-se do Opus VIII[141] de Biagio Marini que segundo David Ledbetter (2009) pode ser considerado o primeiro passo real em direção a uma escrita idiomática e virtuosística para violino solo (com baixo contínuo) incluindo acordes e *scordatura*[142] (LEDBETTER, 2009, p. 18). As peças desta coleção, que neste contexto mais nos interessam, são a *Sonata quarta per sonar con due corde* e o *Capriccio per sonare il violino con tre corde à modo di lira*.[143] Ainda um século depois da invenção do violino a partir da *lira da braccio* (entre outros instrumentos) esta origem é lembrada através de imitação; a homenagem ao ancestral moribundo, além disso, representa para o instrumento do futuro – o violino – progresso e sofisticação idiomática.

A escrita avançada e tecnicamente desafiadora de acordes, principalmente no *Capriccio*, também corrobora a suposição de que já existia a tradição de incluir dobrados e acordes na música para violino. Sabendo da forte tradição de improvisação da época, é plausível supor que as experimentações com as possibilidades técnicas e expressivas do instrumento tenham sido feitas primeiramente na prática – tocando – para depois serem registrados no papel. A edição em 1629 do Opus VIII de Marini é de grande importância pelo fato de não existirem na Itália pelos próximos cinquenta anos música editada contendo dobrados e acordes. Os autores Peter Allsop (1998) e Ledbetter (2009) explicam este fato como consequência de dificuldades para o sistema tipográfico usado pelos editores italianos de então de imprimir notas sobrepostas (acordes). Em alguns casos como no do Opus VII de Marco Uccellini, publicado em 1660, dobrados para um violino solo foram impressos em duas pautas separadas, obrigando o violinista a juntar, a mão, as duas vozes numa terceira pauta. A solução dada para a impressão dos acordes do *Capriccio* foi usar outra técnica de impressão: as notas eram talhadas em um bloco de madeira, um processo tão demorado e custoso que deixou de ser usado por décadas a seguir. Juntando estes dados ao fato de que, na Itália, a

---

[141] *Sonate, Symphonie, Canzoni, Pass´emezzi, Baletti, Corenti, Gagliarde, & Retornelli, A 1. 2. 3. 4. 5. & 6. Voci, Per ogni sorte d´Instrumenti.* Veneza, 1629.

[142] Alteração da afinação normal das cordas, ex.: Sol, Ré, Lá e Dó em vez do Mi.

[143] *'Sonata quatro para tocar com duas cordas'* e *'Capriccio para tocar o violino com três cordas à maneira de lira [da braccio]'.*

maioria dos manuscritos de sonatas para violino solo deste período se tenha perdido faz com que não tenhamos noção real do estado da técnica violinística italiana de Marini a Corelli (1653-1713), principalmente no que diz respeito a dobrados e acordes (ALLSOP, 1998).

Durante todo o século XVII há um fluxo contínuo de compositores violinistas da Itália rumo ao norte contratados pelas cortes na Alemanha. Entre outros são estes Carlo Farina, Giovanni Batista Buonamente, Giovanni Antonio Pandolfi (fl.1660-1669), Giovanni Bonaventura Viviani (1638-pós1692), Antonio Bertali (1605-1669) e Ignazio Albertini (c.1644-1685) – os dois últimos na corte imperial em Viena. O próprio Marini trabalhou na corte de Wittelsbach em Neuburg de 1623 a 1649 e pela dedicatória de seu opus VIII deduz-se que a obra tenha sido escrita nesta cidade, embora fosse publicada em Veneza (1629). Outro compositor relevante para o desenvolvimento da escrita idiomática para o violino é Carlo Farina, autor da peça *Capriccio stravagante*. Ele trabalhou como *Konzertmeiser*[144] - sob a direção de Heinrich Schütz – em Dresden de 1625 a 1629. O *Capriccio stravagante,* do segundo livro de uma série de cinco livros publicados em Dresden entre 1626 e 1628, é considerado o mais elaborado exemplo de como música representativa ou descritiva inspirou novos efeitos instrumentais, influência que se estendeu a Biber, Walther, Rebel[145] e outros (LEDBETTER, 2009). Nesta peça Farina imita com o violino a *Lira, Pifferino, Trombetta, Flautino, Tamburo* além de animais como *La Gallina, Il Gallo, Il Gatto* e *Il Cane.*[146] Imitando a lira significa que temos acordes e aqui eles ainda são executados *col legno.*[147] Outros 'efeitos especiais' aplicados são *sul ponticello, glissando* e *pizzicato.*[148] Finalmente é imitada a viola de roda[149] tocando em posições altas nas cordas inferiores o que não era normal na época. As invenções de Farina tiveram grande influência no desenvolvimento do virtuosismo alemão na segunda metade do século XVII. A corte de Dresden veio a ser o berço de uma tradição de virtuosismo violinístico, contando com nomes como Johann Wilhelm Furchheim (c.1635/40-1682), Johann Jakob Walther (c.1650-1717), Johann Paul von Westhoff (1656-1705), Nicolaus Adam Strungk (1640-1700) e Johann Georg Pisendel (1687-1755), todos ligados indiretamente a J. S. Bach (LEDBETTER, 2009). Mais tarde voltaremos às obras para violino solo de Walther e Westhoff para analisar as possíveis influências nos Solos de Bach.

---

[144] Spalla.
[145] Jean-Féry Rebel (1666-1747), violinista e compositor francês.
[146] Instrumentos: Lira da braccio; pequeno pífaro, ancestral do oboé; trompete; flauta doce soprano (ou zuffolo); tambor. Animais: Galinha, galo, gato e cão.
[147] Com a madeira do arco.
[148] sul ponticello: arco passado rente ao cavalete com efeito de som 'gelado'; glissando: deslizar com o dedo sobre a corda; pizzicato: beliscar a corda.
[149] Ou sanfona. Em italiano: *ghironda* ou *gironda*; em inglês: *Hurdy-Gurdy*.

A pesquisa feita por Clemens Fanselau (2000) indica outra linha paralela e simultânea de influência na tradição alemã do violino. Partindo do tratado *Regola Rubertina* de 1542 de Sylvestro Ganassi dal Fontego (1492-c.1550) que pela primeira vez, em profundidade, trata do tocar polifônico no *alaúde*, na *viola da gamba* e na *lira da braccio,* Fanselau esboça a trajetória da música improvisada e escrita destes instrumentos e aponta como ela contribui para a tradição violinística na Alemanha na segunda metade do século XVII.

Inicialmente Fanselau afirma:

> O fazer musical com um instrumento solo sem acompanhamento é tão antigo quanto a própria música instrumental, e isto, até a idade moderna, quer dizer quase exclusivamente: improvisação. Ainda muito tempo depois do desenvolvimento de uma notação precisa, permaneceram lado a lado as duas maneiras básicas da criação musical: a improvisação e a composição. Justamente na execução solo com instrumentos melódicos a improvisação adquiria importância inestimável. Nos instrumentos de cordas, deste cedo, competiam a execução de acordes e a elaboração de figuras sobre melodias dadas através de diminuições e acordes quebrados. Aqui se encontram as duas raízes do crescente enriquecimento polifônico da composição solo que culmina nas obras sem acompanhamento de Bach [150] (FANSELAU, 2000, p. 11-12, tradução minha).

No século XVI a *lira da braccio,* instrumento de improvisação por excelência com intensas práticas polifônicas, inspirou os músicos gambistas italianos a improvisarem com acordes, tanto assim que esta maneira de improvisar na viola da gamba era chamada *lireggiare,*[151] referência direta à lira que, por sua vez, recebia influência do alaúde. Alessandro Striggio I é elogiado pelas suas habilidades da seguinte maneira: "[...] excelentíssimo ao tocar

---

[150] *Das musizieren auf einem Instrument ohne Begleitung ist so alt wie das Spiel auf Musikinstrumenten überhaupt, und das heißt bis in die Neuzeit hinein fast ausschließlich: das Improvisieren. Noch lange nachdem sich eine präzise Notenschrift herausgebildet hatte, bestanden die beiden grundlegenden Weisen musikalischen Gestaltens, Improvisation und Komposition, nebeneinder fort. Gerade beim solistischen Musizieren auf Melodieinstrumenten kam dem Extemporieren eine kaum zu überschätzende Bedeutung zu. Auf Streichinstrumenten konkurrierten schon früh das akkordische Spiel und die figurative Ausgestaltung gegebener Melodien durch Laufpassagen oder Akkordbrechung. Hier liegen die beiden Wurzeln jener zunehmenden polyphonen Anreicherung des Solosatzes, die in den unbegleiteten Werken Bachs kulminiert*.

[151] Fanselau aqui associa *lireggiare* ao uso de acordes, porém outros autores, como Boyden (1965), se referem ao termo como originário do tratado *Selva de varii passaggi segondo l´uso moderno*, Milano, 1620, de Francesco Rognoni; aqui o termo significa 'tocar várias notas na mesma arcada', técnica aparentemente também associada à lira.

a viola na qual faz ouvir quatro vozes de uma só vez com tanta graça e tanta musicalidade que deixa os ouvintes maravilhados”.[152]

Músicos italianos como o gambista Alfonso Ferrabosco I (1543-1588) levaram este costume para a Inglaterra o que levou ao florescimento de um estilo de execução que usava uma mistura de acordes, propriamente dito, e acordes arpejados (diminuições). Os ingleses o chamaram *playing Lyra-way*[153] e um compositor representante deste estilo foi Tobias Hume (c.1569-1645) cuja obra apresenta contraponto elaborado usando acordes de até seis sons. Por volta de 1600 esta prática de improvisação é levada da Inglaterra até o norte da Alemanha pelos músicos Walter Rowe (?-1647), gambista aluno do Alfonso Ferrabosco II (c.1575-1628), e William Brade (1560-1630), que além de gambista era violinista. Um dos músicos que contribui para a difusão desta prática até o sul da Alemanha é o violinista Nicolaus Adam Strungk. Segundo Johann Gottfried Walther, Strungk, em viagem a Roma em 1685/86, teria impressionado de tal forma Corelli (1653-1713) com suas habilidades com *scordatura* e acordes ao ponto dele exclamar: “Eu sou Arcangelo, o senhor deve ser o Arcidiavolo!”[154] E numa carta de 1775 a Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), o primeiro biógrafo de Bach, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) relata que seu pai na juventude estudava as obras de Strungk (FANSELAU, 2000; LEDBETTER, 2009).

Uma das primeiras evidências da existência de peças para violino solo (*senza basso*) são os manuscritos Breslau Mus.Ms. 114 do início do século XVII.[155] O violinista e musicólogo Brian Brooks (2004) sugere que as fontes impressas do início do século XVII não fornecem um retrato satisfatório, muito menos completo, do estado da técnica e da prática violinística deste período. Ele assinala que manuscritos como este de Breslau dão testemunho – embora de maneira precária – de que as práticas de invenção e virtuosismo improvisatórios no violino possam ser comparadas às do alaúde e teclados, estes já bem mais documentados em fontes impressas e manuscritas de *fantasias, ricercares* e *tientos* floridos (BROOKS, 2004, p. 49).

No Ms. 114 encontram-se cerca de cinquenta peças para instrumento de corda solo – só dois com acompanhamento – e a maioria, pelo estilo, tessitura, saltos grandes, dobrados típicos para instrumento afinado em quintas etc., parece ser escrita para o violino. Pela falta

---

[152] *“eccellentissimo nel sonar la viola e far sentir in essa quatro parti a un tratto com tanta leggiadria et con tanta musica che fa stupire gli ascoltanti”*. (BARTOLI, Cosimo: *Raggionamenti accademici*, Veneza, 1567. *Apud* FANSELAU, 2000, tradução minha).
[153] Tocar à maneira de lira.
[154] Em Johann Gottfried Walther (1684-1748): *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732, (*apud* LEDBETTER, 2009, p. 22, tradução minha).
[155] Compilados possivelmente por volta de 1626 (BROOKS, 2004).

de estrutura composicional, como imitação de vozes e inserção de seções ternárias em contextos binários típico das sonatas e *canzonas* impressas nesta época, o caráter das peças pode ser descrito como de improvisação baseada nos tratados de diminuição (Sylvestro Ganassi, Diego Ortiz, Giovanni Bassano e Aurelio Virgiliano). Os autores são vários, principalmente italianos e alemães como Nikolaus Bleyer (1591-1658). Brooks considera a mais importante a Fantasia no. 48 escrita entre 1613 e 1619 por Étienne (Stephan) Nau (1596/97-1647)[156] que apresenta exigências técnicas altas de dobrados e notas agudas (Fá^5) na quarta posição. Perto do final da peça aparece uma sequência escalar de terças, sextas e oitavas misturadas movimentando-se em semicolcheias, exigindo habilidade violinística avançada.

Aproximando-nos das influências – por enquanto remotas, mas fundamentais – recebidas por Bach no que diz respeito às Sonatas e Partitas para violino solo vale mencionar dois virtuosos alemães: Johann Schop I (1590-1667) e Thomas Baltzar (1630-1663). Johann Schop I foi um músico muito respeitado e cobiçado por várias cortes da Europa. Além de excelente violinista tocava viola da gamba, alaúde, corneto, trombone e órgão. Há indícios de que ele tenha sido aluno do violinista inglês William Brade mencionado acima e professor de Baltzar. Ele contribuiu consideravelmente para a vida musical no norte da Alemanha, mais especificamente em Hamburgo onde obteve o cargo de *Kapellmeister*[157] em 1621. A primeira música de uma coleção holandesa *´t Uitnement Kabinet* com várias edições (a primeira é de 1646, Amsterdam) traz um *Praeludium* para violino solo de Schop. Fazendo um paralelo com as fantasias do Ms. 114, Fanselau (2000) aponta para o caráter improvisatório da peça simbolizando a tradição de 'preludiar' música de conjunto[158] e até atos litúrgicos na igreja (p. 18-19). O virtuosismo e familiaridade com dobrados de Schop são bem ilustrados pelo trilo em sextas que consta em obra escrita antes de 1646. O virtuosismo é tão marcante que chamou a atenção de Leopold Mozart que cem anos mais tarde (1756) tece comentários a seu respeito pelo desafio técnico que representa[159] (BOYDEN, 1965, p. 168).

Fazendo um parêntese a respeito do hábito de '*preludiar'* como preparação para apresentação mais 'séria' – por exemplo, de uma sonata em conjunto com instrumentistas fazendo o baixo contínuo – há indícios de que esta prática era mais regra do que exceção. É

---

[156] Étienne Nau era violinista francês que através da Inglaterra veio para a corte de Heidelberg, Alemanha como mestre de dança da Elizabeth Stuart, esposa do Friedrich V. Segundo Brooks (2004) Étienne Nau erroneamente tem sido chamado Hau ou Haw por vários autores recentes (FANSELAU 2000, p. 19; BOYDEN, 1965, p. 167) por causa de um erro de leitura feito por E. Bohn em 1890.

[157] Mestre Capela.

[158] Cf. em baixo sobre Corelli e Vivaldi.

[159] Em *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756.

notório que cravistas e organistas afamados como Bach e Händel foram improvisadores por excelência no teclado, porém, é menos conhecido o fato que violinistas como Corelli e Vivaldi tinham o costume de improvisar ao violino antes de iniciar a peça escrita. O propósito deste improviso era verificar a afinação do instrumento e aquecer física e mentalmente a si mesmo e ao público, preparando-o para uma nova peça e um novo tom. A prática também era comum em outros instrumentos como flauta (Jacques Martin Hotteterre (1653-1763)), oboé (Jean-Pierre Freillon-Poncein (fl. 1700-1730)) e violoncelo (Giuseppe Maria Jacchini (1667-1727)) (FANSELAU, 2000, p. 23-29).

Nascido em Lübeck, Baltzar era mais conhecido e admirado na Inglaterra onde residiu a partir de 1655 depois de curta estadia na Suécia. Um relato de uma de suas apresentações revela que ele "[...] tocou naquele instrumento único como se fosse um *Consort*[160] inteiro de uma maneira que os [músicos] restantes largaram seus instrumentos como se reconhecessem uma vitória".[161] Ele contribuiu para a elevação do nível técnico naquele país, especialmente no que se refere ao uso de dobrados e acordes no violino como constam numa espécie de *suítes* achadas numa coleção de Oxford.[162] Segundo Peter Holman a inspiração nestas peças parece mais ser de música polifônica inglesa para gamba do que propriamente música alemã para violino (HOLMAN, 1993, p. 280) e isto serve de testemunho de um intercâmbio de influências entre os dois países (cf. acima vinda de músicos da Inglaterra para a Alemanha). O mérito de Baltzar foi mostrar aos ingleses, que eram mestres em polifonia na gamba, que polifonia também era possível no violino. Três peças de Baltzar para violino desacompanhado - dois *Preludes* e uma *Allemande* - também foram publicadas na antologia *The Division Violin* em 1684 pelo editor John Playford I (1623-1686/87). O colega de Baltzar, considerado seu 'concorrente' ou rival, Davis Mell (1604-1662) escreveu 12 Suítes que Fanselau considera a primeira obra *escrita* com movimentos múltiplos para violino solo sem acompanhamento.[163] Distingue-se, porém, das obras de Baltzar por ser predominantemente melódica, com poucos dobrados e acordes. Por outro lado, sustenta o interesse pelo ineditismo (FANSELAU, 2000, p. 20).

---

[160] Nome usado principalmente na Inglaterra até 1700 para conjunto instrumental (podendo incluir vozes).

[161] John Evelyn, 1656: *'[...] plaid on that single Instrument a full Consort, so as the rest, flung*-*downe their Instruments, as acknowledging a victory'*. (*BALTZAR, THOMAS.* In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001, tradução minha).

[162] Oxford Codex (c. 1661-1663). São 55 arranjos - possivelmente todos feitos por Baltzar - para violino de peças inglesas originalmente escritas para Lyra-Viol.

[163] Encontra-se em outro documento manuscrito: GB-Och Mus.433 de Oxford, sem indicação de ano (FANSELAU, 2000, p. 20). *Vide* abaixo a respeito da primeira suíte para violino solo sem acompanhamento impressa em 1683 de Westhoff (FANSELAU, 2000, p. 36).

Em 1672 chegou à Inglaterra o violinista italiano Nicola Matteis I (c.1640-1704) e suas habilidades, principalmente na execução de polifonia, causaram espanto semelhante àquele que, uma geração antes, tinha causado Baltzar.[164] Em coleção de sua autoria publicada em 1688[165] constam quatro peças para violino solo e uma delas, a *Fantasia Violino solo senza Basso,* apresenta dobrados. Seu filho Nicola Matteis II (c.1670-1745) também era violinista e trabalhava como *Konzertmeister* sob Johann Joseph Fux (1660-1741) na capela da corte imperial em Viena de 1700 a 1737. Dele existem duas Fantasias para violino desacompanhado. A fantasia em Dó menor em dois movimentos traz vários elementos que coincidem com características dos Solos de Bach como pilares de acordes ligados entre si por floreios de natureza ornamental (cf. Biber abaixo) e fugatos ou texturas imitativas em acordes de três sons. A *Alia Fantasia* em Lá menor tem caráter de estudo de acordes arpejados, efeito também usado nos Solos – na fuga em Sol menor e na *Ciaccona*.

O sul do território germânico, incluindo a Áustria, constitui um centro forte de tradição de virtuosismo violinístico no século XVII. Os principais representantes são Johann Heinrich Schmelzer (c.1620/23-1680) e Heinrich Ignaz Frantz von Biber (1644-1704). A obra *Sonatae unarum fidium* de Schmelzer foi a primeira obra virtuosística austríaca para violino a ser publicada (Nürnberg, 1664). Nota-se nestas peças influência do *Stylus Phantasticus*[166] dos italianos Uccelini, Pandolfi e outros. Pandolfi trabalhava na corte dos Habsburgos em Innsbruck, Áustria. Embora possam ocorrer dobrados e acordes, estes não são características deste estilo e de fato o virtuosismo de Schmelzer é mais marcado por diminuições e variações sobre um *baixo ostinato*. As obras do italiano Ignazio Albertini são também consideradas pertencentes à escola austríaca; das suas *Sonatinae* (sic) *XII Violino solo* (publicação póstuma: Viena e Frankfurt 1692) apenas a última sonata apresenta uso de cordas duplas. A obra lembra o gênero *Trio Sonata* com um violino tocando as duas vozes superiores. Esta ideia também é usada por Biber nas *Sonatae Violino Solo* (Nürnberg, 1681). Além de ele ser violinista e ter seu nome mais associado à música para violino, Biber tocava gamba. Gunar Letzbor (1994) atribui a experimentação intensa com todo tipo de *scordature* nas suas obras para violino ao fato dele ser gambista. Letzbor ainda observa que a maneira como acordes e

---

[164] O mesmo John Evelyn descreveu sua execução polifônica '[...] como um Consort de vários instrumentos' (*"[...] like a Consort of several instruments"*) (*apud* FANSELAU, 2000, p. 35).

[165] *Altre Arie Preludij Alemande Sarabande &c. Più difficile è Studiose per Il Violino. Libro Secondo,* London, 1688.

[166] Athanasius Kircher (1601-1680) define: "Estilo fantástico é especialmente adequado à música instrumental. É a maneira mais livre e irrestrita de compor, não é subordinado a nada, nem a palavras, nem a um sujeito melódico, foi instituído para exibir gênio e para ensinar o desenho harmônico e a engenhosa composição de frases harmoniosas e fugas." (Musurgia Universalis, 1650. Wikipedia [inglês], acessada 08.06.2011. Tradução minha).

dobrados são usados como pilares da estrutura harmônica e rítmica lembra o estilo de música para gamba. Precisamente esta ideia de pilares de acordes em tempos fortes ligados entre si por diminuições de caráter improvisatório é usada por Bach nos movimentos que antecedem as fugas da primeira e segunda sonata.

Nas 16 Sonatas do Rosário (*Rosenkrantz*)[167] Biber usa 14 tipos diferentes de *scordatura*, evidência de espírito aventureiro, pois cada tipo de alteração de afinação dá um caráter de sonoridade diferente, além de abrir novas possibilidades de acordes. A última peça desta coleção é uma *Passacaglia* para violino solo *senza basso.*[168] Ela é uma das duas peças da coleção que não usa *scordatura* e consiste em 64 variações sobre um baixo de tetracorde descendente: Sol-Fá-Mi♭-Ré. Embora pudesse ser considerada modelo para os Solos de Bach – principalmente a *Ciaccona* da segunda Partita – Bach não pode ter visto esta *Passacaglia* e, portanto, a possibilidade de influência direta é excluída. Por outro lado a *Passacaglia* pode ser tomada como exemplo notado da tradição austro-germânica de prática violinística na qual Bach encontrava-se inserido.

Uma provável influência direta constitui a obra de Johann Paul Von Westhoff. Ele trabalhou na Capela da corte de Dresden de 1674 a 1697 e de 1699 até a morte em 1705 em Weimar. Segundo Fanselau, sua *Suite pour le violon Seul sans basse* de 1683 em seis movimentos é a primeira peça de múltiplos movimentos *impressa* para violino desacompanhado (FANSELAU, 2000, p. 36). Em torno de 1970 foram redescobertas mais seis suítes de Westhoff todas em quatro movimentos intituladas *Six Suites pour violon seul sans basse* (Dresden 1696). É a única coleção deste tipo a ser publicada antes dos Solos de Bach (LEDBETTER, 2009). Todas apresentam a sequência *Allemande, Courante, Sarabande* e *Gigue* e são grafadas num sistema original de oito linhas combinando uma clave de Sol com outra de Dó. Elas contêm muitos exemplos de polifonia de até três vozes contrastando com contextos melódicos apoiados por acordes. A escrita de acordes de Westhoff é bastante avançada, exigindo dobrados na quarta posição e requerendo dedilhados com extensão e contração. Segundo Fanselau (2000) revela influência do idioma polifônico das gambas (Schenck e Kühnel).[169]

---

[167] *Sonatas Honori XV Sacrorum Mysteriorum consecravi*, provável período de gênese: 1675-1680. Não foram publicadas na época de criação e existiam apenas em forma de manuscrito guardado num convento em Salzburg até ser descoberto no século XIX. (FANSELAU, 2000). O frontispício foi perdido de maneira que não se sabe como o autor as intitulou.

[168] As outras 15 sonatas têm baixo contínuo.

[169] Johann Schenck (1660-c.1712/25) e August Kühnel (1645-c.1700): Compositores e virtuosos da viola da gamba.

É muito plausível que o jovem Bach em um dos seus primeiros empregos como violinista em Weimar no ano de 1703 tenha tido contato com o famoso virtuoso Westhoff e tomado conhecimento das suas obras para violino.[170]

Através de Westhoff Bach também pode ter entrado em contato com a música de Johann Jakob Walther. Westhoff e Walther trabalharam como violinistas na corte de Dresden a partir de 1674. É crível que Westhoff tenha possuído e levado a Weimar exemplares das partituras das duas coleções publicadas por Walther: *Scherzi da Violino Solo Con il Basso Continuo* (Frankfurt e Leipzig, 1676) – com 12 sonatas – e *Hortulus chelicus* (Mainz, 1688) – com 28 movimentos (também com baixo contínuo). Os dobrados nestas obras vão até a sétima posição envolvendo extensão. Walther, além disso, introduz técnicas avançadas novas de arco como *ondeggiando* e *bariolage* observadas em estadia na Itália.[171] Suas obras eram objeto de estudo intenso de violinistas em formação e Quantz conta que estudou intensamente estas obras na juventude.[172] Muitos elementos importantes delas foram assimilados por Bach nos Solos (FANSELAU, 2000). Ao contrário de Biber, nem Westhoff, nem Walther fizeram uso de *scordatura*, fato que também os aproxima de Bach que tampouco usa *scordatura* nos Solos.

Para ilustrar a popularidade do meio[173] *violino solo* na época da juventude de Bach serve como exemplo uma coleção publicada em Londres em 1705: *Select Preludes & Vollentarys for the Violin being Made [...] by all the Greatest Masters in Europe for that instrument.* Ela contém 35 peças para violino sem acompanhamento dos seguintes compositores de toda Europa: Corelli, Torelli, Albinoni, Matteis I, Biber, Bassani, Bononcini, Lonati, Vitali, Ziani, Pepusch, Banister II, Cosma, Haym, Visconti, Finger, Keller e Purcell. Algumas das peças foram originalmente escritas com acompanhamento e então adaptadas para a edição, provavelmente pelo editor John Walsh II (c.1665/66-1736). De qualquer maneira o esforço revela o prestígio que o violino nesta época já tinha além de evidenciar mercado para o meio *violino solo.* Fanselau aponta para um interesse geral em repertório para instrumentos de cordas sem acompanhamento.

A produção de música para viola da gamba solo no período final do século XVII/início do século XVIII é abundante. Na Inglaterra temos compositores como

---

[170] Westhoff residia na cidade nesta época empregado como músico de câmara pelo Grão-Duque de Sachsen-Weimar.

[171] Em Florença, 1670-1673.

[172] Relato autobiográfico. Johann Joachim Quantz (1697-1773), flautista renomado (abandonou o violino!) e autor do tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752.

[173] Uso o termo no sentido de 'veículo sonoro'; quarteto de cordas, orquestra, coro, piano, violino etc. são meios sonoros.

Christopher Simpson (c.1610-1669), Thomas Mace (c.1612/13-1706/09) e Benjamin Hely (?-c. 1699) que publicaram música para viola da gamba solo.[174] Na França temos Du Buisson (?-?), Jean Rousseau (1644-c.1700), Le Sieur de Machy (fl. segunda metade do século XVII) e os mais conhecidos Marin Marais (1656-1728) e Antoine Forqueray (1672-1745). E da Alemanha, além dos já mencionados Johann Schenck e August Kühnel, podemos citar Conrad Höffler (1647-c.1706). Para o instrumento chamado *Baryton* ou *Viola Paradon* foram escritas 9 suítes solos[175] pelo compositor Johann Georg Krause (fl. 1700).

Na Itália, onde a viola da gamba cedeu espaço mais cedo à família do violino, Giuseppe Colombi (1635-1694) compôs, por volta 1670 em Modena, duas peças para o *violone*[176] solo: *Chiacona à basso solo del Colombi* que apresenta dobrados e *Toccata a Violone solo.*[177] Na mesma época Giovanni Battista Vitali (1632-1692) escreveu para o violone uma coleção chamada *Partite sopra diverse Sonate per il Violone.* Trata-se de dez movimentos de dança desacompanhados.[178] Aliás, destes dois compositores existem também obras para violino solo. Vitali escreveu uma série de movimentos de dança totalmente sem dobrados ao contrário das obras do Colombi que são riquíssimas em dobrados e acordes de três sons.[179]

A primeira obra especificamente para violoncelo solo foi escrita por Giovanni Battista degli Antonii (c.1640-1698); são 12 *Ricercate Sopra il Violoncello ò* (escrito com fonte menor) *Clavicembalo*, op.1, Bologna (1687). Talvez pela dificuldade de imprimir acordes (ver acima) não constam dobrados, mas as peças vêm com indicação de baixo figurado para o caso da versão para cravo. Por outro lado é muito provável que o próprio violoncelista tenha aplicado o baixo contínuo acompanhando seu próprio solo. O virtuoso do violoncelo Domenico Gabrielli (1651-1690) escreveu 7 *Ricercary* (1689) que apresentam acordes em abundância enquanto as 12 sonatas para violoncelo desacompanhado de Domenico Galli se mantêm apenas em linhas melódicas. Fanselau menciona ainda o virtuoso do violoncelo Giuseppe Maria Jacchini (1667-1727) de Bologna, famoso pelas improvisações

---

[174] Em tratados: Simpson *Musick´s Monument*, London, 1676 e Hely *The Compleat Violist*, London, 1699.

[175] *IX Partien auf die Viola Paradon*, notadas em tablatura, escritos entre 1697 e 1704 segundo pesquisa de Fanselau.

[176] Neste caso o baixo da família do violino, afinado um tom a baixo em relação ao violoncelo, i.e. Si♭, Fá, Dó e Sol, afinação dada para este instrumento em tratados dos autores Lanfranco (1533), Jambe de Fer (1556), Zacconi (1592), Cerone (*El melopeo y maestro*, Napoli, 1613), Mersenne (*Harmonie Universelle*) e Playford (1664).

[177] As duas peças em manuscrito.

[178] Dada a relativa semelhança do violone com o violoncelo estas obras são consideradas precursoras de solos para violoncelo.

[179] *Corante à 2 corde, Tromba e duas Chiacone*; *15 Partite* (algumas com scordatura); *Varie Sonate a violino solo*, etc.

no violoncelo solo fazendo-o parecer uma gamba.[180] Escreveu duas coleções de 12 sonatas cada para violino e violoncelo, Op.1 (1692) e Op.2 (1695).

Aproximando-nos definitivamente do ambiente de influências no qual Bach estava inserido, observamos em primeiro lugar sua família. Os membros da família Bach ostentavam uma tradição centenária na profissão musical, seja como compositores, seja como intérpretes.[181] Entre as personalidades importantes da sua infância e juventude encontram-se o próprio pai Johann Ambrosius Bach (1645-1695), seu irmão mais velho Johann Christoph Bach III (1671-1721) e Johann Christoph Bach I (1642-1703), primo de seu pai. Johann Ambrosius era *Stadtpfeifer*[182] em Eisenach, cidade natal de Bach e com quase toda certeza – conforme a tradição da família – ele deve ter iniciado o filho no aprendizado de instrumentos de sopro e de corda. Antes de Bach atingir dez anos de idade o pai morre enquanto a mãe já havia falecido no ano anterior. Órfão, passa a morar na cidade vizinha de Ohrdruf com seu irmão Johann Christoph III que dá sequência à sua formação musical.

Johann Christoph I, o tio, veio a ser organista da cidade e cravista na corte de Eisenach em 1663. Fanselau o descreve como um compositor muito respeitado: modelo e exemplo artístico importante na vida de Bach. Mais tarde, em 1735, na genealogia[183] que Bach mesmo criou de sua família este o descreveu como "[...] um compositor profundo".[184] E quatro décadas mais tarde seu filho Carl Philipp Emanuel acrescentou: "Este é o grande e expressivo compositor".[185] Na corte Johann Christoph I era subordinado ao compositor e violinista *Kapellmeister* Daniel Eberlin (1647-1713/15); destes dois existem obras sacras[186] contendo grandes solos para violino com dobrados e escalas complexos que Bach certamente teve oportunidade de estudar. Outros exemplos desta época de uso do violino solo em obras sacras são de Johann Georg Rauch[187] (?-1710) e Johann Philipp Krieger (1649-1725). Eberlin

---

[180] Relato do alemão Johann Friedrich Armand von Uffenbach: Manuscrito *Italienisches Reisz-Diarium von Turin bisz Napoli*, 1715, (*apud* FANSELAU 2000, p. 26-27).

[181] O primeiro ancestral relacionado à música foi seu trisavô Veit Bach, músico amador, que viveu de c.1550-1619.

[182] Literalmente 'flautista da cidade'. *Stadtmusicus*, *Stadtspielmann*, *Stadtinstrumentist*, *Stadtmusikant* são outras denominações dadas a músicos contratados pelas cidades na Alemanha com a função de tocar em noivados, casamentos e outras festividades. Eles eram organizados em corporações e tinham que tocar praticamente todos os instrumentos disponíveis na época. A tradição se manteve do século XIV ao século XVIII.

[183] *"Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie"* ("Origem da família musical Bach"), *apud* FANSELAU, 2000, tradução minha.

[184] *"War ein profonder Componist"*, *apud* FANSELAU, 2000, p. 56, tradução minha.

[185] *"Dies ist der grosse und ausdrückende Componist"*, *ibid*., tradução minha.

[186] Do Johann Christoph I duas cantatas que se encontram no *"Altbachisches Archiv"* (coleção de 20 obras sacras dos ancestrais de Bach) e de Eberlin um Concerto Sacro.

[187] *"Novae sirenes sacrae harmoniae"*, Augsburg, 1687.

que era de Nürnberg trouxe para a Alemanha central de Bach influências do sul onde teve contato com Biber, Johann Michael Nicolai (1629-1685), Matthias Kelz (c.1635-1695)[188] e Gabriel Schütz (1633-1710).[189] Fanselau propõe que, assim como é possível atribuir uma influência maior quanto à escrita de dobrados e acordes a Westhoff, Bach tenha se inspirado em Eberlin e no tio Johann Christoph I quanto à escrita de floreios escalares e arpejados, como na *Ciaccona* da segunda partita (FANSELAU, 2000, p. 59).

Embora mais conhecido como compositor de música para órgão, considera-se que Johann Pachelbel (1653-1706) represente influência importante sobre Bach no âmbito das obras para instrumentos melódicos. Pachelbel trabalhou como organista em Eisenach, inicialmente na corte sob a direção de Eberlin, e nas cidades vizinhas Erfurt e Gotha de 1677 a 1695. Ele era amigo de Johann Ambrosius, era padrinho de uma irmã e professor do irmão Johann Christoph III, com o qual Bach foi morar e estudar.

Através de pai e irmão, Bach deve ter tomado conhecimento das obras para violino de Pachelbel. A peça Z*willingspartie à 2 Violini*[190] deixa o primeiro violino com elaboradas passagens corridas enquanto o segundo acompanha com acordes contínuos de três sons. Fanselau sugere que Bach, no Adagio e no Grave que iniciam as duas primeiras sonatas dos Solos, aproveite este princípio de maneira condensada em um violino só. Todas as outras peças para violino de Pachelbel também empregam polifonia na parte do violino. Trata-se de uma *Sonata a Violino solo e Cembalo obligato,* uma *Partie à 2 Violini scordati* [e] *Continuo* e finalmente uma *Aria con* [9] *Variazioni à 1 Violino e 2 Viole da Gamba.* Pachelbel aplica ostentosamente o recurso de *scordatura* para aumentar o efeito sonoro da polifonia (FANSELAU, 2000). O importante biógrafo de Bach, Christoph Wolf, afirma: “Bach deve a Pachelbel e à escola de Pachelbel a mediação e o acesso a um repertório extremamente amplo (‘internacional’) e diferenciado em termos de gêneros – incluindo um fundamento essencial de elementos do norte da Alemanha”.[191]

---

[188] Suas obras *“Primitiae musicales”*, Augsburg, 1658 e *“Epidigma Harmoniae novae”* Augsburg, 1669 apresentam escrita avançadíssima para o violino subindo até a nona posição, com saltos audaciosos e dobrados polifônicos.

[189] Eberlin foi professor do filho de Schütz, gambista renomado, aluno de Nicolaus Bleyer, este aluno de William Brade (sobre estes dois, *vide* acima) e Thomas Simpson (1582-1628) (editor, compositor e instrumentista de cordas inglês radicado na Alemanha nas cortes de Heidelberg e Bückeburg (*SIMPSON*, *THOMAS*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001).

[190] Partita gêmea a 2 violinos, em manuscrito perdido.

[191] *“Bach verdankt Pachelbel und der Pachelbel-schule die Vermittlung und den Zugang zu einem außerordentlich breit gestreuten (‘international’) und gattungsmäßig differenzierten Repertoire – einschließlich eines wesentlichen Grundstocks an norddeutschen Material”* (*apud* FANSELAU, 2000, p. 60-61, tradução minha).

De 1700 a 1702/03 o jovem Bach viveu em Lüneburg, pouco ao sudeste de Hamburgo. Na biblioteca do colégio onde ele estudou e participou de um coral encontrava-se uma grande coleção de cantatas e outras obras corais; muitas delas continham extensos solos virtuosísticos para violino. Especula-se que Bach possa ter tido acesso a este material e o tenha estudado, embora isto não esteja totalmente comprovado. No índice elaborado pelo *Kantor* Friedrich Emanuel Praetorius (1655-1695) são registrados obras sacras de Nathanel Schnittelbach (1633-1667), além dos já mencionados Johann Christoph Bach I, Pachelbel, Eberlin, Furchheim, Bleyer e Strungk.

Em Lüneburg, Bach com toda certeza teve contato com o famoso virtuoso Johann Fischer (1646-1716/17) e há indícios de que Bach tenha participado como violinista da apresentação de sua suíte para conjunto *Über die weltberümbte Lüneburger Sültze.*[192] Fischer era considerado pioneiro na utilização de *scordatura* na Alemanha, como por exemplo, na obra *Das Eins-Drey und Drey Eins oder Der habile Violiste*[193] (manuscrito de 1686) onde o músico solista precisa trocar no meio da música entre três instrumentos afinados em *scordature* diferentes. A obra contém acordes de três sons com vozes independentes.

Aproveitando a proximidade com Hamburgo, Bach viajava até esta cidade para ouvir Johann Adam Reinken (1623[?]-1722)[194] tocar órgão. Wolf considera Reinken uma das personalidades mais inspiradoras e influentes na vida do jovem Bach e avalia que seu pensamento formal rígido e sua transparência contrapontística sejam reconhecíveis na obra de Bach, notadamente nas fugas das sonatas para violino solo (*apud* FANSELAU, 2000, p. 62). Bach estudou a fundo suas *trio sonatas* intituladas *Hortus musicus,* Hamburgo, 1687, e a partir de duas delas fez arranjos para cravo solo. Tudo indica que foi Reinken quem introduziu Bach à música de Dietrich Buxtehude (1637-1707) e seu aluno Nikolaus Bruhns (1665-1697).

Fanselau avalia a viagem que Bach[195] fez a Lübeck em 1705/06 para ouvir o organista Buxthude como coroação dos estudos de suas obras. Além das obras para órgão, Bach pode ter tido a oportunidade de conhecer a música de câmera de Buxtehude que conta com duas coleções de *trio sonatas* para dois violinos e baixo contínuo, opus 1 e 2, contendo

---

[192] ”Da mundialmente famosa geleia de carne de Lüneburg” (tradução minha).
[193] O Um-Três e Três Um ou habilidoso Gambista (tradução minha).
[194] Existem dúvidas quanto ano do seu nascimento.
[195] Bach, nesta época, morava novamente na Alemanha central: trabalhou como organista em Arnstadt (1705-1707) e em Mühlhausen (1707-1708).

cada uma sete sonatas.[196] A sonata para dois violinos, gamba e baixo contínuo, BuxWV 266, que só existe em manuscrito, é especialmente rica em polifonia e acordes quebrados.

Bruhns – aluno de órgão de Buxtehude e de violino do seu tio Peter Bruhns que por sua vez tinha sido aluno de Schnittelbach e Bleyer – era virtuoso no violino e nos teclados. Há relatos narrando que ele costumava improvisar ao violino enquanto ele mesmo se acompanhava com o pedal do órgão.[197] A sua obra de música de câmara não sobreviveu, mas o solo de violino do concerto sacro *Mein Herz ist bereit*[198] dá testemunho do caráter polifônico e virtuosístico, num estilo pelo qual era famoso. Carl Philipp Emanuel relata que seu pai estudava minuciosamente as obras de Bruhns.[199]

Fanselau pondera a possibilidade de que Bach em Hamburgo ainda possa ter tomado conhecimento da música dos violinistas ‘ancestrais’ da cidade como Brade, Bleyer, Schop, David Cramer (fl. c. 1630), Samuel Peter von Sidon (c.1630-c.1667), Dietrich Becker (1623-1679) e Strungk. Acrescentando Fischer, Pachelbel, Reinken, Buxtehude e Bruhns, poderíamos considerar a sucessão ou soma destes violinistas compositores como uma espécie de árvore genealógica hanseática da polifonia para violino solo de Bach (FANSELAU, 2000, p. 63).

Entre 1708 e 1717, Bach novamente residiu em Weimar, nos primeiros anos contratado pela corte como compositor e organista e mais tarde, a partir de 1714, como violinista (*Konzertmeister).* Durante esta época Bach mantinha contatos com músicos da corte de Dresden. Entre outros, eram estes Christian Petzold (1677-1733),[200] os flautistas Quantz, que mais tarde seria professor de Frederico o Grande, e Johann Martin Blockwitz (fl.1717-1733),[201] os violinistas Jean Baptiste Volumier (c.1670-1728),[202] seu aluno Johann Adam Birckenstock (1687-1733)[203] e Pisendel, contemporâneo quase exato de Bach e um dos violinistas mais renomados da época. Bach provavelmente visitou Pisendel em Dresden várias vezes entre os anos 1709 e 1717 (FANSELAU, 2000, p. 66, 348). A importância de Pisendel é dupla: por um lado pela sonata para violino solo em Lá menor como paralelo aos Solos de

---

[196] *Suonate á doi, Violino & Violadagamba, con Cembalo* (BuxWV 252-265), Hamburg/Lübeck, 1696.
[197] Esta história é contada em MATTHESON: *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg, 1740 (*apud* LEDBETTER, 2009).
[198] Meu coração está preparado (tradução minha).
[199] Em: *Nekrolog auf Johann Sebastian Bach*, (*apud* FANSELAU, 2000, p. 21).
[200] Segundo Fanselau, o uso homofônico de acordes nas suas partitas para Viola d´amore solo servem de mediador entre as suítes/partitas de Westhoff e Bach. (FANSELAU, 2000, p. 42).
[201] Compositores relevantes para a Partita para Flauta solo, BWV 1013 de Bach.
[202] Konzertmeister na corte de Dresden, todas as suas obras para violino se perderam.
[203] Suas 12 Sonatas para Violino, op.1 (Amsterdam, 1722) contém dobrados, mas já mostram traços de estilo galante.

Bach, e por outro pela sua coleção de partituras, principalmente da Itália, que Bach teve a oportunidade de conhecer.

Pisendel teve dois italianos como professores de violino Francesco Antonio Pistocchi e Giuseppe Torelli, os dois eram violinistas da capela da corte de Ansbach onde Pisendel era menino cantor. Mais tarde – em 1716/17 – ele viajou à Itália onde teve aulas com Antonio Montanari (c.1675-1730) em Roma e com Antonio Vivaldi (1678-1741) em Veneza. Desta viagem, possivelmente, origina parte da coleção de partituras que contém obras destes dois, além dos compositores Matteis II, Angelo Ragazzi (1679/80-1750) e Francesco Geminiani (1687-1762);[204] as obras para violino destes três são sem acompanhamento. A coleção ainda continha obras do próprio Pisendel e as Seis Sonatas e Partitas de Bach.

Abrindo um parêntese, vale salientar o interesse de Bach pela novidade – mas uma vez vinda da Itália – representada pela música de Corelli e Vivaldi. Várias obras deles foram por ele transcritas ou arranjadas; temas foram usados para elaboração de fugas como, por exemplo, no caso da Fuga em Si menor, BWV 579 para órgão cujo tema Bach tomou do segundo movimento da *Trio Sonata* op. 3 no. 4 (1689) de Corelli. O modelo das sonatas op. 5 que apresentam movimentos de abertura lentos e ornamentados[205] 'preludiando' o movimento seguinte em fugato lembram o início das sonatas dos Solos – movimento lento de caráter improvisatório seguido de fuga. Bach também transcreveu mais de dez concertos para violino de Vivaldi para órgão e cravo.[206]

David Ledbetter (2009) avalia que a sonata em Lá menor para violino solo de Pisendel se fundamenta nas obras de Montanari, Matteis II, Ragazzi e Geminiani. Ele usa os elementos de composição destas obras e os desenvolve rumo a uma expressividade maior. Comparadas cronologicamente aos Solos de Bach, todas as peças podem ser consideradas quase contemporâneas; foram escritas pouco antes dos Solos, exceto a de Pisendel que é datada um pouco depois.[207] Portanto, a suposição de que a sonata de Pisendel tenha servido de modelo para Bach, pode ser descartada. Mas o conjunto destas obras dá o panorama da escrita para violino solo neste início do século XVIII.

Joel Lester no livro *Bach´s Work for Solo Violin – Style, Structure, Performance* escreve: "Pode parecer algo surpreendente que Bach tenha inventado de escrever música tão visionária para violino solo. Primeiramente não existia, onde quer que seja, tradição

---

[204] Todas estas obras apresentam elementos musicais como fugatos, pilares de acordes ligados por melismas, arpejos, danças etc., elementos que Bach expande e amplia até a perfeição nos Solos.
[205] Cf. edição de Estienne Roger, Amsterdam 1710 com ornamentos 'como Corelli os tocava'.
[206] Para órgão BWV 593-594 e 596, e para cravo BWV 972-973, 975-978 e 980.
[207] Segundo Hans Rudolf Jung 'antes de 1716' (*apud* FANSELAU, 2000, p. 40).

absolutamente alguma de música para violino solo desta magnitude [...]” [208] (LESTER, 1999, p. 9, tradução minha). Apesar da moderação “desta magnitude” – porque aí Lester tem toda a razão – esta afirmação é representativa de opinião geral dos Solos de Bach: que eles nasceram praticamente do nada. Em vista da quantidade de música escrita para violino solo durante o século que os antecede e interesse intenso de música para instrumento solo de modo geral, me parece ser possível rebater esta afirmação. Os Solos de Bach nasceram de uma tradição secular e fortíssima, por outro lado, certamente podem ser considerados a coroação da mesma.

2.2 GÊNESE E DESTINO DOS SOLOS

Afinal, quando foram escritas as Sonatas e Partitas para violino solo de Johann Sebastian Bach? Para qual ocasião ou objetivo, e para quem? No frontispício do autógrafo consta o ano de 1720 e pela ausência de correções e pelo esmero e capricho da caligrafia deduz-se que se trate de cópia passada a limpo a partir de notações mais antigas. Especula-se que Bach tenha iniciado e concluído o trabalho nelas ainda em Weimar, possivelmente por volta de 1714/15 (FANSELAU, 2000, p. 320), portanto antes da sua chegada em Cöthen para onde ele se transferiu na virada de 1717 para 1718 (WOLF, 2001, p. 133). Nesta cidade assumiu a função de *Capellmeister* na corte do Príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen e lá permaneceu como tal até 1723.

A constatação deste período para a criação dos Solos se deve a um fato curioso: durante os anos de 1713/1714 Bach estava em vias de mudar a prática antiga de usar o ♭ (bemol) para dissolver o ♯ (sustenido) e usar o ♮ (bequadro). Neste espaço de tempo Bach não mantém coerência e as práticas se misturam como também se verifica a partir dos manuscritos de suas cantatas; mas já em 1715 a mudança de hábito parece estar estabelecida. De fato, no autógrafo de 1720 observa-se o uso exclusivo do bequadro e não mais o bemol para a dissolução do sustenido. Porém, duas cópias manuscritas dos Solos – um dos autores é anônimo (o documento leva a identificação *D-B* Mus.ms.Bach P 267), o outro poderia ser Johann Peter Kellner (1705-1772)[209] (*D-B* Mus.ms.Bach P804) – apresentam a maneira antiga. Fanselau e outros estudiosos tomam isto como indício de que o original de Bach que

---

[208] *It may seem somewhat surprising that Bach conceived of writing such visionary music for solo violin. First, there was absolutely no previous tradition anywhere of solo-violin music of such scope.*

[209] Compositor, *Kantor* e organista alemão, conhecido de Bach.

eles usaram como fonte tenha apresentado a maneira antiga e, portanto, que o original deve ser datado para o período antes da mudança, ou seja, o mais tardar em torno de 1714.[210]

Faz sentido, realmente, supor que Bach tenha escrito os Solos já em Weimar, pois nas funções que aqui exercia tocava violino: primeiramente a partir de 1708 como *Cammer Musicus* e depois a partir de 1714 como *Concert-Meister*.[211] Tanto Fanselau (2000) como Ledbetter (2009) entendem como plausível que Bach, desejando a posição de *Hofkapellmeister*,[212] tenha escrito os Solos para ele mesmo com o intuito de aumentar a sua capacidade no instrumento e eventualmente para tocá-los às autoridades da corte a fim de demonstrar suas habilidades violinísticas (FANSELAU, 2000, p. 320).

Não existe nenhuma dedicatória no autógrafo de 1720, mas violinistas que, além do próprio Bach, poderiam vir a ser considerados como possíveis destinatários e/ou intérpretes dos Solos seriam músicos diretamente ligados a ele na sua atividade em Weimar, Cöthen e Leipzig e de cidades mais afastadas, mas ricas em vida musical, principalmente Dresden. Um deles é Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774) que foi aluno de Bach em Leipzig e mais tarde *Kapellmeister* em Braunschweig para onde levou um manuscrito dos Solos (junto com as Suites para violoncelo). Na corte em Weimar Bach contava com a colaboração de músicos como o violinista Andreas Eck (?-1718) que era considerado sucessor de Westhoff e Gregor Christoph Eylenstein (1682-ca.1728), excelente violinista e violoncelista. Fanselau considera a hipótese de que Eylenstein possa ser o destinatário dos solos, tanto para violino como para violoncelo.[213] Em todo caso, não é difícil imaginar que Bach tenha comunicado a eles suas novas criações.

Há vários indícios de amizade entre Bach e Pisendel e de visitas a Dresden que Bach teria feito enquanto trabalhava em Weimar (FANSELAU, 2000, p. 348). Pisendel trabalhava em Dresden desde 1712 e entre os bons violinistas colegas dele constam Volumier (acima mencionado), Pantaleon Hebenstreit (1667-1750), Johann David Heinichen (1683-1729) além do famoso Francesco Maria Veracini (1690-1768). É presumível que todos estes violinistas tinham conhecimento dos Solos.

---

[210] A possibilidade de que os copistas tenham sido conservadores e aplicado a prática antiga apesar da prática nova usada em um original mais tardio não é excluída pelos especialistas, mas é considerada pouco provável.

[211] Em Cöthen, a partir de 1717, Bach exercia a direção sentado ao cravo.

[212] Mestre capela da corte.

[213] Eylenstein era, segundo Fuchs (*apud* FANSELAU, 2000, p. 346), o primeiro violoncelista alemão conhecido pelo nome no norte da Alemanha. Ao mesmo tempo era professor de violino do príncipe Johann Ernst (1697-1715), considerado muito talentoso como compositor e violinista; o príncipe era também, para Bach, importante catalisador de criação de música solo para cordas (FANSELAU, 2000, p. 346).

Em Cöthen onde Bach trabalhou como *Hofkapellmeister* e diretor da música de câmara a partir de 1717 possíveis destinatários são Johann Schneider (1702-1788), aluno de violino de Bach, Christian Ferdinand Abel (ca.1683-1737) e talvez especialmente Joseph Spiess (?-1730), spalla da *Hofkapelle* a quem Bach dedicou seus concertos para violino em Lá menor e Mi maior.

Finalmente, a hipótese de que tenha havido vários destinatários, incluindo ou não o próprio Bach, precisa ser levada em consideração. Dado o interesse geral pelas obras de Bach e, como vimos acima, o interesse amplo pelo repertório para violino solo nesta época e neste ambiente geográfico podemos também supor que Bach possa ter escrito os Solos individualmente para amigos violinistas diferentes. E dada ainda a grande dificuldade técnica das obras, constatamos a necessidade de habilidade violinística considerável por parte de quem as tenha tocado. Ou seja, os músicos que Bach tinha em mente como destinatários para os Solos eram destaques na cena musical contemporânea.

3 ANÁLISES

3.1 ESTILOS DE INTERPRETAÇÃO

No artigo *Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs*[214] Max Rostal tece considerações a respeito da abordagem dos Solos no século XIX. Ele observa uma mudança importante que ocorreu deste o início de século XVIII: o desvio do foco em contraponto e polifonia para o foco na melodia acompanhada por acordes – ou seja, homofonia. Talvez esta seja a transformação mais essencial sucedida entre a época da gênese dos Solos até o momento de reintegração destes na esfera de interesse dos músicos violinistas em meados do século XIX. Joel Lester (1999) afirma que uma das importantes características da técnica composicional do barroco de modo geral, e no caso de Bach de modo manifesto, consiste na construção da música a partir do baixo.[215] Já os primeiros tratados do período clássico explicam o processo composicional através de exemplos que mostram a linha melódica apenas[216] (LESTER,1999). Verifica-se uma nítida modificação de parâmetros de gosto musical. Observar a rápida transformação da música durante o século XVIII ajuda a entender esta mutação.

A seguinte citação de Carl Phillip Emanuel Bach de 1774 a respeito das sonatas para violino e cravo *obbligato*, BWV 1014-1019 de seu pai Johann Sebastian – uma geração depois da morte deste – ilustra bem uma sensação de 'envelhecimento' mesmo da melhor música do passado[217]:

> Os seis trios [...] para cravo estão entre as melhores obras do meu amado pai falecido. Eles ainda soam muito bem, e me dão muito prazer, apesar de terem mais de 50 anos. Neles encontram-se *Adagii* que, mesmo hoje em dia, não se escreveria em estilo mais cantável[218] (BACH, C.P.E. 1774, *apud* WOLF, 2000, tradução minha).

---

[214] Da interpretação das sonatas para violino de J. S. Bach, (ROSTAL, 1982).

[215] Bach usava em suas aulas os tratados de Johann David Heinichen (1683-1729) *Der Generalbass in der Composition* (1728) e de Friedrich Erhard Niedt (1674-1717) *Musicalische Handleitung* (1700-1717) (*ibid.*).

[216] Joseph Riepel (1707-1782): *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1752) e Heinrich Christoph Koch (1749-1816): *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93) (*ibid.*).

[217] Cf. capítulo 1.4.1 sobre os Concerts of Antient Music.

[218] *The six Trios [...] are among the best works of my dear departed father. They still sound excellent and give me much joy, although they date back more than fifty years. They contain some Adagii that could not be written in a more singable manner today.*

Dois aspectos significativos são evidenciados nesta citação: 1) a questão do reconhecimento de beleza apesar de distanciamento temporal (‘[...] ainda soam muito bem [...]’), como se isto não fosse comum ou normal e 2) a valorização do elemento cantável (‘[...] não se faria em estilo mais cantável[219] [...]’). A primeira questão diz respeito a uma avaliação ou opinião que prevalece desde os primórdios até o século XX: a música evolui, a de hoje é moderna e melhor do que a do passado que é antiquada.[220] Harnoncourt escreve:

> [...] Assim percebeu-se, no meio do século XVIII, [...] composições do início do século como desesperadamente antiquadas, mesmo reconhecendo seu valor em si. Constantemente nós nos surpreendemos com o entusiasmo com o qual, antigamente, as composições contemporâneas foram exaltadas como ápices ainda não alcançados. Em relação a estas a música antiga era considerada estágio preliminar, no melhor dos casos usada como material de estudo ou em casos raríssimos *adaptada* para alguma apresentação especial[221] (HARNONCOURT, 1985, p. 13, tradução minha, grifo meu).

Música do passado precisava ser modernizada, adaptada para a época em que era novamente apresentada. Harnoncourt considera isto uma característica de épocas cuja música contemporânea seja realmente viva.[222] Vale lembrar que, quando da apresentação da Paixão segundo Mateus em 1829, Mendelssohn sentiu necessidade de mudar a instrumentação; ele ainda usou um coro de 158 cantores,[223] acompanhou os recitativos ao *fortepiano*, além de cortar a música quase pela metade. Ao mesmo tempo em que a música precisava de adaptação na sua configuração ou *hardware*, o seu *software*, isto é, a maneira de tocá-la, passava por fortes modificações.

Uma das principais razões desta mudança foi o gradativo abandono dos preceitos da retórica no decorrer do século XVIII. No caso específico de Bach a retórica era fundamental

---

[219] Para verificar uma significante distinção entre a percepção de ‘cantabilidade’ de Bach e a que entra em voga no final do século XVIII *vide* BUTT: *Bach Interpretation – Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, 1990, p. 11-15.

[220] Bruce Haynes (2007) chama isto de cronocentrismo. O posicionamento cronocêntrico é aquele que considera o seu próprio tempo como ponto de referência, o melhor. Corresponde, na esfera espacial, ao etnocentrismo.

[221] *So empfand man [...] um die Mitte des 18. Jahrhunderts Kompositionen aus den ersten Jahrzehnten als hoffnungslos altmodisch, wenn man auch ihren Wert als solchen anerkannte. Immer wieder bewundern wir uns über die Begeisterung, mit der früher die gegenwärtigen Kompositionen als noch nie dagewesene Höchstleistungen gepriesen wurden. Die alte Musik wurde nur als Vorstufe dazu betrachtet, bestenfalls als Studienmaterial herangezogen oder in ganz seltenen Fällen für irgendeine besondere Aufführung bearbeitet.*

[222] *...einer wirklich lebendigen Gegenwartsmusik* (*ibid.*).

[223] Cf. a recente discussão sobre a OVPP (*one voice per part*): músicos e musicólogos argumentam que Bach possa ter tido à disposição apenas um cantor para cada voz nas cantatas, na Missa em Si menor e nas Paixões.

para o seu processo composicional.[224] Como diz Haynes: retórica era a base dos conceitos estéticos e teóricos da música anterior ao século XIX (HAYNES, 2007). E ele afirma: "Música retórica tinha como principal objetivo evocar e provocar emoções – os afetos ou as paixões – que eram compartilhadas por todos, ouvintes e artistas" [225] (*ibid.*, p. 9, tradução minha). Isto implicava em um estilo declamatório de tocar, para o qual a oratória servia de modelo.

No tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen,* 1752 Johann Joachim Quantz resume bem o ideal do discurso musical barroco:

> O discurso musical pode ser comparado ao discurso de um orador. Um orador e um músico têm basicamente a mesma intenção, tanto no que se refere à elaboração de conteúdo de um discurso como à execução deste, a saber: ganhar os corações dos ouvintes, incitar ou acalmar suas paixões e movê-los ora para este, ora para aquele afeto. É vantagem para ambos quando um tem conhecimento dos deveres do outro[226] (QUANTZ, 1751, XI. § 1, tradução minha).

E Quantz ainda: "Na medida em que ele mesmo [o músico iniciante] não se emocione com o que toca, ele não tem nada a esperar do seu esforço; porque ele não vai emocionar ninguém com a sua execução, o que, afinal, deveria ser o propósito principal" [227] (QUANTZ, 1752, X. § 22, tradução minha). Carl Phillip Emanuel Bach confirma: "Como o músico não consegue emocionar a não ser que ele mesmo seja emocionado, é preciso que ele fatalmente consiga se colocar em todos os afetos que ele queira evocar em seus ouvintes; ele os faz perceber as suas emoções, e assim melhor os move a empatia" [228] (C. P. E. Bach, 1753, 1ª parte, p. 122, tradução minha).

---

[224] Cf. LESTER, 1999, p. 41-42.

[225] *Rhetorical music had as its main aim to evoke and provoke emotions—the Affections, or Passions—that were shared by everyone, audience and performers alike.*

[226] *Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerlei Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen,und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat*.

[227] *Denn sofern er von dem was er spielet nicht selbst gerühret wird; so hat er nicht allein von seiner Bemühung keinen Nutzen zu hoffen; sondern er wird auch niemals iemand andern durch sein Spielen bewegen: welches doch eigentlich der Entzweck seyn soll.*

[228] *Indem ein Musickus nicht anders ruehren kan, er sey dann selbst geruehrt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen koennen, welche er bey seinen Zuhoerern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestallt am besten zur Mit-Empfindung.*

Corelli teria perguntado a seus alunos: *Non udite lo parlare?*[229] (*apud* HAYNES, 2007). O instrumento – neste caso o violino – tinha que falar. Mas o que quer dizer, na prática, um instrumento 'falar'? Como teria soado a sonata em Lá menor para violino solo de Bach nas primeiras décadas após sua criação? Resumidamente podemos descrever o estilo interpretativo nesta época como caracterizado por fraseados curtos, baseados em figuras e gestos,[230] nuances dinâmicas, inflexão individual das notas,[231] tempo rubato, acentos agógicos,[232] colocação de notas, pausas[233] e hierarquia dos tempos. A ornamentação improvisada fazia parte do discurso e o vibrato – que era considerado ornamento – era aplicado esporadicamente e com discrição, talvez junto com a *messa di voce* [234] em notas mais longas. No caso específico do violino usava se preferencialmente posições mais baixas, o que resultava em constante troca de cordas e, portanto, mudança de timbre. O uso de cordas soltas era consequência natural, pois a ressonância maior delas tornava seu uso desejável. O arco barroco e o seu manuseio que favorecia uma distinção de peso entre a arcada para baixo, mais pesada e ativa, e a para cima, mais passiva e leve, criava uma vivacidade de articulação que o arco Tourte depois visou eliminar. Desigual era legal, lícito e legítimo.[235]

Em outras palavras podemos imaginar uma paisagem sonora cheia de altos e baixos, colorida e sem demasiada rigidez rítmica, lembrando que o discurso bem dramatizado de um bom orador era o modelo.

O que muda depois? Durante o século XVIII – e agora voltemos para a citação de C. P. E. Bach acima sobre a música de seu pai – este discurso vai mudando. A retórica vai perdendo força cedendo lugar para a estética, a contemplação estática do belo (HAYNES, 2007). Harnoncourt sintetiza a questão de forma brilhante:

---

[229] Não estão ouvindo-o falar?

[230] Neste contexto figuras são unidades ou motivos melódicos pequenos, muitos derivados de ornamentos e diminuições improvisados do século XVII; são fórmulas de construção de melodias, muitos dos quais são reconhecíveis e nomeáveis. Gestos são unidades melódicas comuns ou genéricas, também pequenas, menos identificáveis, dos quais são compostas as frases barrocas (HAYNES, 2007).

[231] Leopold Mozart: "Toda nota, mesmo a mais forte, inicia com uma quase imperceptível fraqueza: senão não seria uma nota, seria apenas um som desagradável e incompreensível. Esta mesma fraqueza se percebe no final de cada nota" (MOZART, 1756, V. § 3, tradução minha). *[Jeder auch auf das staerkeste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwaeche vor sich: sonst wuerde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverstaendlicher Laut seyn. Eben diese Schwaeche ist an dem Ende iedes Tones zu hoeren]*.

[232] Incluindo apoio inicial nas ligaduras e apoio em notas formando dissonância.

[233] No sentido de encurtar certas notas em relação a seu valor escrito em função da articulação de modo geral (cf. próximo capítulo).

[234] Cf. nota 231.

[235] Harnoncourt em *Musik als Klangrede* argumenta que um dos efeitos da Revolução Francesa de 1789 foi a eliminação das desigualdades em música também: e *égalité* almejada na sociedade espelhou-se dentro da música nas décadas que seguiram. HARNONCOURT (1985, p. 12-13, 49).

> A música antes de 1800 fala, a música depois pinta. A primeira é preciso *entender* assim como tudo que é falado pressupõe compreensão, a outra produz efeito através de estados de espírito que não é preciso entender, que apenas devemos sentir[236] (HARNONCOURT, 1985, p. 48, tradução minha).

A música barroca que queria expressar subjetivamente todos os sentimentos, desde a dor e angústia até o contentamento e júbilo foi gradativamente reduzida a contemplar a beleza. E esta os românticos do século XIX encontravam principalmente na *melodia*. Na época da citação de C. P. E. Bach acima (1774) as mudanças já haviam se iniciado; a música do pai, apesar de antiga, era bonita e tinha melodia (era cantável) – a ênfase neste fator é o segundo aspecto significativo evidenciado na carta. Quando os Solos voltam à cena na década de 1840 o foco está na linha melódica e a polifonia de Bach é considerada como fundamento harmônico insuficiente.

Um dos primeiros violinistas a tocar os Solos no século XIX foi Ferdinand David (1810-1873), amigo pessoal de Mendelssohn e spalla da *Gewandhausorchester* em Leipzig, Alemanha. No artigo *Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten fuer Violine allein*[237] Andreas Moser (1859-1925) relata que quando na temporada de 1839/40 Mendelssohn convidou David para tocar parte dos Solos nos concertos oficiais da *Gewandhaus*, este teria se negado a tocá-los sozinho e só quando Mendelssohn se dispôs a acompanhá-lo ao piano ele consentiu em tocar a *Ciaccona*.[238] A partir deste evento proliferam edições dos Solos, geralmente parciais, com acompanhamento de piano. De Mendelssohn surge uma edição da *Ciaccona* em 1847 e da obra completa surge outra de Schumann em 1854.[239] Evidentemente, esta tendência é sinal dos tempos, o *Zeitgeist*,[240] e reflete a percepção romântica, além de revelar uma forte valorização do instrumento da moda, o piano. Até pouco tempo antes os teóricos da música

---

[236] *Die Musik vor 1800 spricht, die Musik danach malt. Die eine muß man verstehen, so wie alles, was gesprochen wird, Verständniß voraussetzt, die andere wirkt mittels Stimmungen, die man nicht zu verstehen braucht, die man erfühlen soll*.

[237] Das Sonatas e Partitas para violino solo de Joh. Seb. Bach. Bach Jahrbuch 17, 1920, p. 30-65.

[238] Robert Schumann (1810-1856), no seu diário, relata ter ouvido David tocar os Solos sozinho já em 1836 (LESTER, 1999, p. 23).

[239] Outras versões, menos conhecidas, são de: F. W. Ressel (1845), W. B. Molique (1852), Ovide Musin (1925), Marco Anzoletti (1926). Arranjos para piano (solo, quatro mãos, dois pianos) foram feitos por: C. D. van Bruyck (1855), Ernst Pauer (1867), Joachim Raff (1867), C. Reinecke (1874), J. Brahms (1877), C. Wilschau (1879), Géza Zichy (para a mão esquerda, ca.1880), W. Lamping (1887/88), H. Harthan (1892/93), F. Busoni (1893?), F. Luzzatto (1903). Para órgão: W. T. Best (antes de 1897), H. Messerer (1909), W. Middelschulte (antes de 1943), A. Landmann (1927). Arranjo para trio de piano: B. Todt (1900). Arranjos para quarteto de cordas: M. Sieveking (1912) e Maria Herz (1927). Arranjos, principalmente da ciaccona, para orquestra: M. Steinberg (1912), J. Hubay (1931), J. Michaud, 1932, A. Casella (1936), R. Nielsen (1936) e L. Stokowski (?) (FEDER. *History of the Arrangements of Bach´s Chaconne*. In: EICHE, 1985).

[240] O espírito do tempo/da época.

manifestaram a opinião contrária à necessidade ou até da possibilidade de um acompanhamento para os Solos: J. P. Kirnberger (1721-1783) em 1774, Forkel em 1802, J. F. Rochlitz (1769-1842) em 1825 e até A. B. Marx (1795-1866) em 1835. J. F. Reichardt (1752-1814), em 1806, acha que apenas as partes monofônicas comportariam um baixo contínuo.

Joseph Joachim (1831-1907) foi o principal propagador dos Solos na segunda metade do século XIX e eles entraram muito cedo no seu repertório – em 1843 – através de Mendelssohn e David. Embora Joachim tenha apresentado os Solos com Clara Schumann ao piano em 1855 ele insistia que eles fossem tocados na versão original (FEDER, in: EICHE, 1985).

Moser conta outro incidente muito curioso e relevante para o quesito acordes. Depois de um concerto onde o jovem Joachim de 14 anos tinha sido solista no Concerto para violino de Mendelssohn com o compositor regendo, ele foi abordado pelo violinista Karol Lipinski (1790-1861). Em um encontro entre os dois eles trataram dos Solos e Lipinski, que era considerado intérprete preeminente de Bach, lhe sugeriu a solução de ricochete para os casos de acordes de três e quatro sons com a melodia no baixo ou no meio (cf. abaixo). Lipinski teria ouvido o violinista J. P. Salomon (1745-1815) usar esta maneira de execução, o que não deixa de ser intrigante (cf. abaixo sobre execução de acordes).[241] Convencido de que esta maneira era a certa, Joachim pouco depois tocou a *Ciaccona* para Mendelssohn em Leipzig. Todo irritado, este bateu as mãos em cima da cabeça e exclamou:

> Como é que você pode inventar tantas manobras artificiais? Por favor, toque as coisas de Bach tranquilamente na sua maneira sadia de sempre e lembre-se principalmente: pessoas inteligentes e verdadeiramente musicais não escutam apenas com o ouvido externo, mas também com o ouvido interno e, portanto, sempre sabem de onde vem e para onde vai o tema; para as pessoas não-musicais não tem jeito mesmo, e aí pode executar as passagens seguindo conselhos de David, Lipinski ou quem quer que seja! [242] (*apud* MOSER, 1920, p. 43, tradução minha).

Depois da reprimenda Joachim mudou outra vez a maneira de execução seguindo a recomendação de Mendelssohn. Anos mais tarde Lipinski, já com idade avançada, assistiu a

---

[241] J. F. Reichardt ouviu Salomon tocar os Solos em Berlin em 1774 (FEDER, in: EICHE, 1985).

[242] *Wie koennen Sie sich bloß auf solche verkuenstelte Manoever einlassen? Spielen Sie die Bachschen Sachen getrost in Ihrer bisherigen gesunden Weise und lassen Sie sich vor allem sagen: Intelligente, wirklich musikalische Menschen hoeren nicht nur mit dem aeußeren, sondern auch mit dem inneren Ohr und wissen infolgedessen stets, wo ein Motiv herkommt und wohin es geht; fuer die unmusikalischen ist ohnehin kein Kraut gewachsen, Sie moegen die betreffenden Stellen nach den Ratschlaegen Davids, Lipinskis oder irgend eines anderen ausfuehren!*

uma apresentação de Joachim tocando a sonata no. 3 em Dó maior. Ao desculpar-se por seguir o conselho referente aos acordes de Mendelssohn e não o de Lipinski, este retrucou: “Sem justificar, caro amigo, sem justificar, assim como o senhor está fazendo sempre será bom, muito bom até!” [243] (*ibid.*)

A lição desta história me parece ser que não é possível verificar com definição absoluta de que maneira acordes eram quebrados nesta época; é provável que tenha havido uma diversidade de estilos como, afinal, também se verificou no século XX. Joachim e Moser lançaram uma edição dos Solos em 1908 que teve grande influência sobre as que a seguiram;[244] assim como teve a de David de 1843 para a segunda metade do século XIX.

Algumas das características do estilo de interpretação do Romantismo são listadas por Haynes (2007). O *portamento* como recurso expressivo parece já ter sido aplicado por alguns violinistas italianos[245] a partir das últimas décadas do século XVIII, mas certamente no meio do século XIX já pode ser considerado de uso generalizado. O foco no fraseado baseado na melodia e o pensamento de linhas de fraseado longas com crescendo e decrescendo levou à tendência de um legato extremo. Richard Wagner (1813-1883) escreveu: “[...] é de importância única para toda mensagem musical que a melodia tome conta de nós sem parar” (*apud* HAYNES, 2007, p. 35, tradução minha). As alterações feitas no início do século tanto nos instrumentos de cordas, e aí principalmente o arco Tourte mais longo e pesado, como nos de sopro favorecem ou mesmo forçam a um fraseado mais longo. Haynes menciona que os novos desenhos dos instrumentos de madeira com chaves exigiam mais pressão dificultando paradas e reinícios frequentes. A preocupação com expressividade e solenidade exagerada levou a andamentos geralmente mais lentos. O tempo era menos rígido, mais flutuante e o caráter de modo geral de uma seriedade implacável. Através de estudos das primeiras gravações feitas na virada dos séculos XIX/XX percebe-se certa falta de precisão, talvez resultado justamente da liberdade rítmica; a importância da precisão extrema que é observada a partir da segunda metade do século XX se deve provavelmente à indústria fonográfica. Resumidamente o estilo romântico ainda pode ser qualificado como sentimental, pesado, pessoal, orgânico, livre, espontâneo, impulsivo, irregular, desorganizado e impreciso.

Contudo algumas destas características interpretativas podem ter sido herdadas do século XVIII; apesar da dramática transformação das ideias estéticas no início do século XIX,

---

[243] *Keine Rechtfertigung, lieber Freind, keine Rechtfertigung, so wie Sie machen wird immer gutt sein, serr gutt sogar!* (Imitando seu sotaque de polonês).
[244] Incluindo a de Carl Flesch (1930) que por sua vez foi base de várias edições posteriores.
[245] Niccolò Mestrino (1748-1789) e Antonio Lolli (1725-1802). BROWN (1999, p. 563).

o respeito à hierarquia dos tempos, apoio em dissonâncias e notas cromáticas permaneceram presentes século adentro. O emprego de acento agógico, ou a ‘demora enfática’[246] no começo de grupos de colcheias e semicolcheias também continua sendo prática padrão. O uso de vibrato ainda era usado criteriosamente em momentos especiais. No decorrer do século a hierarquia dos tempos foi perdendo força e só nas primeiras décadas do século XX o hábito do vibrato contínuo ganha terreno (HAYNES, 2007).

O estilo modernista de interpretação é uma reação às principais características do estilo romântico acima descrito. Porém, assim como certas propriedades do estilo barroco/clássico permaneceram vivas no romantismo, algumas particularidades deste se perpetuam na modernidade. São mantidos o legato ‘sem costura’, o fraseado de linhas longas e a falta de hierarquia dos tempos. A noção de vibrato como um ornamento, um meio de expressividade que é aplicado deliberadamente em situações especiais ainda é defendido veemente na década de 1920. Um dos professores fundadores da alta técnica moderna de violino Leopold Auer (1845-1930),[247] aluno de Joachim e Jakob Dont (1815-1888), escreve assim sobre o uso de vibrato em 1921:

> [...] aqueles que estão convencidos de que um vibrato eterno seja o segredo de execução expressiva, de interpretação picante – são deploravelmente mal orientados em suas convicções. [...] Mas a própria apreciação de valores musicais deveria lhes dizer o quão falsa é a noção de que vibração, seja de bom, seja de mau gosto, adicione tempero e sabor à sua interpretação. [...] Mas seus gostos musicais [...] não lhes dizem que eles podem reduzir um programa composto por peças totalmente diferentes ao mesmo nível morto de monotonia ao temperá-las todas com o tabasco de um vibrato contínuo. [248] (AUER, 1921, p. 60, tradução minha).

Em seguida Auer reafirma o que até então sempre foi pensado a respeito de vibrato: “[...] o vibrato é um efeito, um adorno; ele pode conferir um toque de *pathos* divino ao clímax de uma frase ou à condução de uma passagem, mas isso só se o músico tiver cultivado um

---

[246] *Emphatic lingering* (HAYNES, 2007).

[247] Auer, húngaro, lecionou no Conservatório de São Petersburgo e foi professor dos violinistas Mischa Elman, Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Efrem Zimbalist, Oscar Shumsky entre outros.

[248] *[...] those who are convinced that an eternal vibrato is the secret of soulful playing, of piquancy in performance – are pitifully misguided in their belief. […] But their own appreciation of musical values ought to tell them how false is the notion that vibration whether in good or bad taste, adds spice and flavor to their playing. […] But their musical taste […] does not tell them that they can reduce a program of the most dissimilar pieces to the same dead level of monotony by peppering them all with the tabasco of a continuous vibrato.*

senso delicado de proporção no seu uso.” [249] (AUER, 1921, p. 60-61). Não obstante, alunos de Auer como Elman, Zimbalist e Heifetz foram expoentes entusiásticos do vibrato contínuo e no caso de Heifetz um vibrato sempre muito intenso.

O conceito de vibrato *contínuo* e *onipresente* talvez seja uma das principais características do estilo modernista de interpretação. Coincidência ou não, o vibrato contínuo parece, até certo ponto, ter tomado o lugar do portamento como principal meio expressivo na época entre as duas guerras mundiais. Ainda segundo Haynes (2007), o estilo moderno pode ser descrito como leve, impessoal, literal, correto, deliberado, consistente, metronômico, regular e mecânico. Precisão extrema – imposição dos estúdios de gravação – talvez tenha tornado o tempo mais rígido comparado ao romantismo[250] e muito provavelmente ao barroco e classicismo também. Taruskin chama o modernismo de “refúgio em ordem e precisão, hostilidade à subjetividade, aos caprichos da personalidade” (in: HAYNES, 2007, p. 49).

3.1.1 Metodologia e ética de análise

A seguir os itens interpretativos considerados neste estudo serão tratados de modo mais aprofundado na seguinte ordem: acordes, articulação, ornamentação, tempo e agógica e, finalmente, dinâmicas.

Como ilustração dos esclarecimentos a respeito dos itens de interpretação, serão analisadas as gravações escolhidas. O objetivo das análises não é julgar uma eventual correção de uma gravação em relação a outra não ‘correta’. Após a discussão sobre questões interpretativas no capítulo 1, fica evidente que falar de interpretação em termos de ‘correto’ ou ‘incorreto’ é problemático para não dizer ‘errado’. As análises visam elucidar, à maneira de exemplo, as explicações dadas no texto e eventualmente constatar padrões interpretativos reconhecíveis entre os violinistas contemplados. As análises são avaliações subjetivas – com a intenção de maior objetividade possível – feitas através de escuta das gravações por meio de fone de ouvido.

---

[249] *[...] the vibrato is an effect, an embellishment; it can lend a touch of divine pathos to the climax of a phrase or the course of a passage, but only if the player has cultivated a delicate sense of proportion in the use of it.*
[250] Verificado através de gravações feitas nas primeiras décadas da era fonográfica.

3.2 ACORDES

3.2.1 Histórico de execução de acordes

A notação de dobrados e acordes nos séculos XVI, XVII e XVIII não tinha a intenção de ser exata, de refletir ou representar a maneira precisa de execução. A grafia era aproximada no que diz respeito ao comprimento de cada nota dentro do acorde. Por exemplo, no primeiro acorde da sonata em Lá menor dos Solos,[251] todas as quatro notas são notadas como semínima e, evidentemente, todas não poderiam ter o mesmo comprimento na execução;[252] o final da fuga desta sonata é um acorde de Lá maior de quatro sons, todos notados como mínima – tampouco possível de ser sustentado integralmente em todas as vozes. Outro exemplo de notação impossível de ser levada ‘ao pé da letra’ é quando um dos dedos que teria que sustentar uma nota longa ao efetuar um dobrado, precisa fazer um trilo na corda vizinha (ex. 1); a nota inferior é tocada rapidamente para em seguida liberar o dedo para o trilo. Não é possível, ainda, sustentar um dobrado de notas afastadas como décimas ou intervalos maiores que tem uma corda não usada no meio, é preciso encurtar a nota de valor maior (ex. 2). Duas notas diferentes não podem ser tocadas na mesma corda simultaneamente; é preciso encurtar a nota inferior que acompanha a melodia (ex. 3).[253] De modo geral, ritmos e ligaduras diferentes entre as vozes obrigam a encurtar notas mais longas. Finalmente, existem no repertório ocorrências de acordes de quatro sons distribuídos em três cordas[254] e de acordes de cinco sons em música escrita para violino,[255] portanto exigindo que sejam arpejados.[256]

---

[251] Para exemplos dos Solos, *vide* manuscrito *Sei Solo* no Anexo I.

[252] Até certo ponto, neste caso específico, esta prática perdura até o século XX, cf. primeiro acorde da Sonata para violino solo (1944) de Béla Bartók (1881-1945). Por outro lado, ‘incoerências’, como nos outros exemplos dados, normalmente são evitados.

[253] Alguns destes casos poderiam ser resolvidos com muito malabarismo técnico, como extensões exageradas e posições altas, recursos estes incomuns na época.

[254] Na Sonata para Violino Solo em Lá menor de Pisendel (cp. 6). A possibilidade técnica e teórica de executar este acorde na quarta posição é pouco provável.

[255] Em peça de Schmelzer e em Playford: *Division Violin, no.18* (FANSELAU, 2000, p. 250). *Vide* abaixo sobre arpejamento de acordes de sons múltiplos.

[256] Cf. explicação de terminologia a seguir.

EXEMPLO 1 – NOTAÇÃO NÃO EXEQUÍVEL ‘AO PÉ DA LETRA’
FONTE: ROSTAL (1982)

EXEMPLO 2 – DA *SARABANDE* DA PARTITA EM SI MENOR, BWV 1002 E DA FUGA DA SONATA EM SOL MENOR, BWV 1001
FONTE: ROSTAL (1982)

EXEMPLO 3 – DO LARGO DA SONATA SOLO EM DÓ MAIOR, BWV 1005
FONTE: NEUE BACH AUSGABE (1879)

Boyden comenta que existe muito pouca evidência direta a respeito da solução para a execução de dobrados e acordes nos tratados, o que pode ser tomado como sinal de que todo mundo já sabia como resolver, e que, portanto, não havia necessidade de explicitar. Ele resume o assunto desta maneira:

> Por que a partitura era escrita desta maneira aproximada? Provavelmente porque tradições de interpretação anteriores deixaram muito espaço para o julgamento e a mestria do intérprete. O compositor de música para violino especificava as progressões polifônicas de modo idealizado para evidenciar o verdadeiro contraponto, mas deixava a ‘realização' em si da partitura para o violinista de acordo com os seus desejos e habilidades. Além do mais, esta versão idealizada da música

> ajudava o intérprete a entender a progressão musical senão ocultada na figuração. As liberdades consentidas aos intérpretes eram muito maiores antigamente, e idealmente o violinista era um artista de dimensão suficiente para elevar-se ao nível de suas oportunidades[257] (BOYDEN, 1965, p. 272, tradução minha).

Observando o aspecto da polifonia, chama a atenção o cuidado que Bach tem ao grafar os acordes; todas as notas que os compõem recebem uma haste individual, como se realmente se tratasse de vozes independentes. Poder-se-ia alegar que, na realidade, não são acordes estáticos e imóveis, mas quatro vozes que iniciam e soam simultaneamente. Evidentemente a diferença é sutil, porém, para o efeito de execução, pode servir de confirmação da indicação deixada nos tratados da época: os acordes de modo geral eram arpejados[258] de baixo para cima, quase que indiscriminadamente, assim evidenciando a individualidade das vozes. A velocidade do arpejamento pode variar conforme o andamento e caráter do movimento, e Boyden sugere que, quando exigido, a agilidade do arpejamento e a ressonância das cordas mais graves podem criar a impressão de que as notas de um acorde soam como atacadas juntas. De modo geral, em acordes mais longos, apenas a nota superior é sustentada (BOYDEN, p.169). Estes dados conferem importância extraordinária à maneira de realização dos acordes – principalmente no que diz respeito à polifonia explícita (sequência de acordes) dos Solos.[259]

Quando analisamos a maneira de execução de acordes como um todo no período barroco, convém considerar a própria estética implícita, o ideal sonoro em voga na época. Indagando sobre a maneira como outros instrumentos – alaúde, teorba, viola da gamba e cravo – executavam acordes, nota-se que havia uma preferência comum pelo arpejamento de

---

[257] *Why was the score written in this approximate way? Probably because previous performing traditions left much to the judgement and artistry of the player. The composer of violin music wrote out the polyphonic progressions in an idealized way to show the true counterpoint, but he left the actual 'realization' of the score to the violinist according to his desires and abilities. Moreover, this idealized version of the music helped the player to understand the musical progression otherwise concealed in the figuration. The liberties permitted performers were far greater in earlier times, and ideally the violinist was an artist of sufficient stature to rise to the level of his opportunities.*

[258] Cada nota era tocada separadamente de baixo para cima de maneira mais ou menos rápida, dependendo do caráter, permanecendo em seguida na nota superior. Para uma maior definição terminológica será aplicado o termo 'arpejar' (substantivo 'arpejamento') para a descrição acima; 'quebrar' (substantivo 'quebra') para a prática moderna de dividir o acorde em 2-2, 3-2, 3-1 etc.

[259] O livro de Clemens Fanselau *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung*, 2000 (Polifonia nas obras de J. S. Bach para instrumentos melódicos sem acompanhamento) trata da polifonia nas obras para instrumento melódico de Bach de modo geral – a saber: obras solo para violino (BWV 1001-1006), violoncelo (BWV 1007-1012) e flauta (BWV 1013) (sic). Ele distingue entre polifonia explícita (*manifeste Mehrstimmigkeit*) e polifonia implícita (*latente Mehrstimmigkeit*) sendo a primeira caracterizada pela sequência de acordes e a segunda pela alternância contínua de registro de um instrumento só, ora agudo, ora grave, simulando duas vozes (em passagens de notas rápidas, semicolcheias, fusas etc.).

acordes. A prática perdura até a primeira metade do século XIX, quando, em muitas situações, ainda era mais comum arpejar acordes no piano, mesmo quando não indicado, do que atacar todas as notas simultaneamente (BROWN, 1999, p. 606-613).

Na renascença e no barroco havia mesmo o hábito dos instrumentistas imitarem práticas comuns em outros instrumentos e as adaptarem àquele que estava sendo tocado. Podemos até falar em empréstimo de técnicas. Boyden (1965) dá um exemplo de Samuel Scheidt (1587-1654) imitando a gamba, no órgão, em passagem de semicolcheias ligadas em grupos de quatro, chamando a de '*Imitatio Violistica*'[260] (p. 166). Como vimos acima, o uso de acordes no violino é empréstimo de instrumentos como *lira da braccio*, viola da gamba e até do alaúde. Pode ter contribuído para a prática de empréstimo o fato dos músicos tocarem vários instrumentos, assim facilitando e estimulando o aproveitamento de técnicas aplicáveis e transferíveis de um instrumento para outro. Bach mesmo gostava de tocar os Solos no clavicórdio e é possível imaginar que ele ao fazê-lo tenha adaptado certos elementos da música a este instrumento, por exemplo, enriquecendo a harmonia e eventualmente improvisado outros floreios nos movimentos iniciais das sonatas em Sol e Lá. O aluno de Bach Johann Friedrich Agricola (1720-1774) escreveu em 1774 que ele "[...] frequentemente tocava [as peças para violino solo] no clavicórdio adicionando tanto à natureza da harmonia que lhe parecia necessário."[261]

Um dos primeiros tratados a descrever a maneira de execução de acordes – neste caso nas violas da gamba – é de Christopher Simpson (c.1602/06-1669).[262]
Diz ele:

> Quando duas, três, ou mais notas estão sobrepostas [...] elas hão de ser tocadas como uma, deslizando o arco sobre aquelas cordas que expressam o som das ditas notas. [...] certifique-se de acertar primeiro a corda mais grave (lá permanecendo o tempo que for preciso) e deixe o arco deslizar dela até a mais aguda, tocando, na sua passagem, naquelas que se encontram no meio[263] (ex. 4) (*apud* BOYDEN, 1965, p. 275, tradução minha).

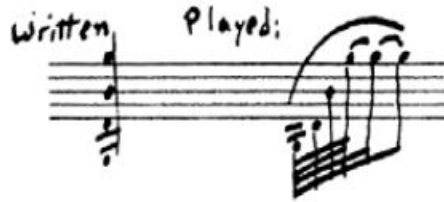
---

[260] Em Tablatura Nova para órgão (1624).

[261] *"[...] often played [the solo-violin pieces] on the clavichord, adding as much in the nature of harmony as he found necessary"*. (*apud* LESTER, 1999, p. 22-23, tradução minha).

[262] *The Division Viol, or the Art of Playing upon a Ground,* Londres, 1659.

[263] *When two, three, or more Notes stand one over another... they must be play´d as One, by sliding the Bow over those Strings which express the sound of the said Notes. ... be sure to hit the lowest String first (insisting thereon as long as need requires) and let the Bow slide from It to the highest, touching in its passage those in the middle betwixt them.*

Simpson ainda sugere arcada para baixo em caso de acordes isolados e para acordes consecutivos recomenda arcadas alternadamente para baixo e para cima.

EXEMPLO 4 – EXECUÇÃO DE ACORDE DE QUATRO SONS SEGUNDO PRIMEIRAS FONTES
FONTE: DE LOS SANTOS (2004)

Menos que uma geração mais tarde seu conterrâneo Thomas Mace (c.1613-c.1709) recomenda[264]:

> [...] Por isso eu aconselho que, quando se depara com um acorde cheio, certifique-se de destinar boa parte do seu arco à corda mais grave (separadamente, sozinha, antes de deslizá-lo sobre o resto [das notas]) e deixe-a igualmente com um quê de eminência de argúcia intensificando a arcada um pouco ao deixar aquela corda. Isto tornará seu tocar muito gracioso[265] (*apud* TARLING, 2000, p. 149, tradução minha).

Este ideal de realização de acordes, ao que tudo indica, persiste durante boa parte do século XVIII. Quantz no seu tratado publicado no meio do século sugere[266]:

> Os acordes quebrados, onde três ou quatro cordas são tocadas com o arco de uma vez, se constituem de duas maneiras; [...] por um lado, quando seguido de uma pausa, o arco deve ser alçado da corda: por outro, quando não seguido de pausa, o arco permanece na corda mais aguda. Em ambos os casos, tanto em andamentos lentos como rápidos, as cordas mais graves não devem ser prolongadas, mas tocadas rapidamente uma atrás da outra[267] (QUANTZ, 1752, p. 196, tradução minha).

---

[264] No tratado *Musick's Monument*, Londres, 1676.

[265] *Therefor I advise ever when you come to a Full Stop, be sure to give the Lowest String a Good Full Share of your Bow (Singly, by It self, before you Slide it upon the Rest) and Leave It likewise with a little Eminency of Smartness, by Swelling the Bow a little, when you part with That String. This will make your Play very Lovely.*

[266] *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752.

[267] *Die gebrochene Accorde, wo drey oder vier Seyten mit einem Bogenstriche auf einmal beruehret werden, sind von zweyerley Art; [...] Bey der einen, wenn eine Pause folget, muß der Bogen abgesetzet werden: bey der anderen aber, wenn keine Pause folget, bleibt der Bogen auf der obersten Seyte liegen. Bey beyden Arten, muessen die untersten, so wohl im langsamen als geschwinden Tempo, nicht angehalten, sondern geschwind nach einander beruehret werden.*

Quantz recomenda executar todo acorde com arcada para baixo no talão, seja ele avulso, sejam vários em sequência. A principal mudança que se percebe em relação aos autores anteriores diz respeito ao início do acorde: ele não quer um prolongamento da nota grave – o baixo –, mas sim uma quebra rápida do acorde. A seguinte citação do *Dictionnaire*[268] de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) corrobora a suposição de que se trate de uma preferência estética geral do período quando os vários autores demonstram unanimidade a respeito da execução de acordes. Ele escreve:

> Existem alguns instrumentos com os quais só se consegue tocar acordes cheios arpejando-os, tal como o violino, o violoncelo, e a viola [da gamba], e todos aqueles que se toca com um arco; porque a convexidade do cavalete impede o arco de conseguir tocar em todas as cordas de uma só vez. [...] *Aquilo que se faz por necessidade no violino se aplica por opção no cravo*[269] (*apud* BOYDEN, 1965, p. 437, tradução minha, grifo meu).

Segundo Boyden, o primeiro autor a mencionar a possibilidade de arpejar o acorde de *cima para baixo* é Jean-Phillipe Rameau (1683-1764).[270] Exemplo 5 mostra trecho da sonata para violino *La Tombeau* de Leclair (1734) onde o arpejamento descendente do acorde é explicitado; porém, entendo o caso mais como uma espécie de apojatura, pois o acorde a seguir volta a ser arpejado para cima:

EXEMPLO 5 – ARPEJAMENTO DESCENDENTE EM PEÇA DE LECLAIR

Leopold Mozart dedica apenas duas linhas ao assunto da execução de acordes; ele diz: “Existem ainda algumas outras **figuras**, onde sempre três notas estão empilhadas, elas

---

[268] *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768.

[269] *There are some instruments on which one can play full chords only by arpeggiating, such as the violin, the violoncello, and the viol, and all those which one plays with a bow; for the convexity of the bridge prevents the bow from being able to touch on all the strings at once. … What one does by necessity on the violin, one practises by choice on the harpsichord.*

[270] Em *Avis pour la viole* no prefácio das *Pièces de clavecin en concerts avec un violon ou une flûte, et une viole ou um deuxième violon*, Paris, 1741.

precisam ser tocadas juntas em uma arcada e de uma vez”[271] (MOZART, 1756, p. 185, tradução minha). Do mesmo modo L´Abbé le fils[272] (1727-1803), se refere quase exclusivamente a *dobrados*, mencionando acordes de três e quatro sons apenas superficialmente (BOYDEN, p. 438).

Talvez outro motivo do escasso tratamento dedicado à execução de acordes de três e quatro sons no século XVIII seja a extensa prática de *arpejamento* aplicada em sequências longas de acordes múltiplos. Geminiani (1751), Mozart (1756), L´Abbé le fils (1761) e Galeazzi (1791-96) dedicam espaço considerável às possibilidades de variações aplicáveis nestes trechos. Todos enfatizam que a execução é livre, a não ser, quando o compositor indica um modelo no início da passagem. Nos Solos há duas sequências arpejadas, na fuga da primeira sonata, comp. 34-42, e na *Ciaccona,* comp. 89-121. Bach só dá o modelo no segundo caso.

Boyden considera um caso especialmente desafiador: acontece quando, numa textura polifônica, a voz da melodia, ou motivo rítmico, não se encontra na voz superior, mas no baixo ou, pior ainda, no meio da textura. Ele sugere não abrir mão do princípio de arpejar o acorde de baixo para cima, mas que seja feito com agilidade, tocando as notas do acorde quase juntas, procurando salientar a voz da melodia. Uma possível solução também poderia ser atacar todas as três cordas juntas sem arpejamento; por causa das características do violino barroco é possível executar os acordes desta maneira. A menor curvatura do cavalete e a maior elasticidade do arco convexo fazem com que seja mais fácil, comparado ao instrumentário moderno, executar o acorde sem arpejamento. De qualquer maneira isto só é possível em passagens fortes, e conforme dito acima, mesmo factível, talvez não fosse desejável[273] (cf. citação de Rousseau). Trechos desta natureza são corriqueiros nos Solos, principalmente nas três fugas.

Referindo-se aos desafios de solucionar dificuldades na execução de acordes e verificando uma mudança nas circunstâncias nas quais música era feita, Boyden faz o seguinte comentário:

> Neste contexto deveríamos ainda considerar que muitas peças para violino eram tocadas em aposentos e salas pequenas cujas paredes, muitas vezes duras e vazias, produziam um máximo de ressonância e reverberação. Nestas condições uma sugestão do som do acorde seria o suficiente para transmitir a progressão harmônica

---

[271] *Es giebt noch einige andere **figuren**, wo allemal drey Noten über einander stehen, die man in einem Bogenstriche auf einmal zusammen nehmen muß.*

[272] Joseph-Barnabé Saint-Sevin dit L’Abbé le fils, *Principes du violon*, Paris 1761.

[273] Cf. abaixo sobre tentativas modernas de solucionar este problema.

> indicada sem efetivamente sustentar o acorde com a pressão do arco. A ressonância destes espaços pequenos, para os quais o volume do som do violino antigo era mais do que amplo, é um fator muitas vezes negligenciado[274] (BOYDEN, 1965, p. 276, tradução minha).

A questão aqui levantada é essencial para a transformação estética e técnica que ocorrerá daqui em diante.[275] Boyden afirma que "não existe evidência nenhuma no início de século XVIII da prática moderna de quebra de acordes onde as duas notas graves num acorde de quatro sons [...] são tocadas logo antes do tempo, as duas superiores, então, tocadas no tempo e sustentadas como dobrado."[276] (BOYDEN, 2002, p. 436, tradução minha). A partir de quando e por que se começou a tocar acordes desta maneira?

Ainda no final do século XVIII existem evidências da prática antiga de arpejamento dos acordes. Chamando os acordes respectivamente de *tricordo* e *quadricordo (tetracordo)* Francesco Galeazzi (1758-1819) em seu tratado[277] descreve o procedimento da execução como: "[...] passando [o arco] rapidamente de uma corda para outra para que o ouvido mal perceba a sucessão de sons pensando que são simultâneos [...]"[278] (GALEAZZI, 1791, *apud* STOWELL, 1985, p. 154, tradução minha) e mais adiante muito curiosamente prescreve:

> A maneira de passar o arco no [...] *tricordo* [aqui incluindo o *quadricordo*] é colocar o arco firmemente na corda inferior e em seguida, usando muito pouco arco, descê-lo repentinamente e atacar todas as três ou quatro cordas com uma arcada firme, vibrante, curta e resoluta. Às vezes alguns *tricordi* são indicados em notas brancas, isto é, mínimas e até semibreves; em tal caso, a regra é **segurar a nota inferior pela duração correta e bem no final dela efetuar a arcada usual rápida para soar as outras**[279] (GALEAZZI, 1791, *apud* STOWELL, 1985, p. 154, tradução minha, grifo meu).

---

[274] *In this connexion we should consider further that many violin pieces of the time were played in small rooms and halls whose walls, often hard and bare, produced a maximum resonance and reverberation. Under such conditions, a suggestion of the sound of the chord would be enough to convey the harmonic progression indicated without actually sustaining the chord by the pressure of the bow. The resonance of these small rooms, for which the volume of sound of the old violins was more than ample, is a factor often overlooked.*

[275] Mais especificamente a partir do século XIX.

[276] *There is no evidence whatever in the early eighteenth century of the modern practice of chord-breaking where the lower two notes of a four-part chord [...] are played just before the beat, the upper two notes then being played on the beat and sustained as a double stop.*

[277] *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta*. Roma, 1791-96.

[278] *[...] by passing rapidly from one string to the next so that the ear could scarcely perceive the succession of sounds and think them almost simultaneous [...].*

[279] *The manner of bowing the [...] tricordo is to place the bow firmly on the bottom string and then, drawing very little bow, lower it suddenly and strike all three or four strings with a firm, vibrant, short and resolute stroke. Sometimes some tricordi are indicated in white notes, that is, minims and even semibreves; then the rule is to hold the bottom note for its correct length and at its very end make the usual quick stroke to sound the others.*

Segundo Robin Stowell (1985) a primeira descrição da maneira nova de execução de acordes de quatro sons, como definida por Boyden acima, é fornecida por Ludwig Spohr (1784-1859) em 1832.[280] Spohr sugere:

> No acorde de quatro sons [...] o arco é colocado perto do talão firmemente nas *duas cordas inferiores*, em seguida é puxado com pressão forte até as duas superiores e então passado suavemente bem até a ponta nestas mesmas duas. Mesmo que as duas inferiores sejam escritas como semínimas, o arco não deve demorar nelas e a duração delas deve ser de no máximo uma semicolcheia[281] (SPOHR, 1832, *apud* STOWELL, 1985, p. 153, tradução minha, grifo meu).

François-Antoine Habeneck (1781-1849), aluno de Pierre Baillot (1771-1842), apresenta uma variante interessante de realização de acordes de quatro sons;[282] ele indica um ataque nas duas cordas inferiores, porém nitidamente *no tempo,* e em seguida passa pela terceira corda para então terminar na corda superior sozinha. E, segundo Stowell, com isto consegue uma definição, não só do baixo, mas da própria harmonia já no início do acorde. De fato parece uma solução intermediária entre a antiga e a nova (cf. ex. 6).

EXEMPLO 6 – SUGESTÃO DE EXECUÇÃO DE HABENECK
FONTE: STOWELL (1985)

De qualquer maneira as novas opções de execução de acordes que entram em prática nesta época surgem para satisfazer, ou melhor, corresponder a outra estética já não mais

[280] *Violinschule*, Viena, 1832.

[281] *At the four-part chord [...] the bow is placed close to the nut firmly on the two lowest strings, then pulled down with strong pressure across the two highest ones and now gently drawn right along to the point on these same two. Although the two lowest notes are written as crotchets, the bow should not linger on them and their duration should be a semiquaver´s length at the most.*

[282] No tratado *Méthode théorique et pratique de violon, précédée des principes de musique et quelques notes em facsimile de l´écriture de Viotti*, Paris, 1841.

clássica, e muito menos barroca. Importante é constatar que, se desde o início da história do violino até este ponto – 1830-40 – houve certa modificação na realização de acordes, depois houve pouca. A maneira de quebrar os acordes de 2-2 como descrita por Spohr é a que mais prevalece até hoje, seja em que estilo de música for.

Ainda assim Charles Auguste de Bériot (1802-1870) no seu tratado para violino *Méthode de Violon* de 1858 traz a seguinte sugestão de execução de acordes – arpejados, mas antecipando as notas inferiores[283] (ex. 7):

EXEMPLO 7 – SUGESTÃO DE BÉRIOT DE EXECUÇÃO DE ACORDES DE TRÊS E QUATRO SONS.
FONTE: BÉRIOT (1889)

O violinista e pedagogo húngaro-alemão Carl Flesch em seu amplo e extenso estudo sobre aspectos técnicos e artísticos do violino *Die Kunst des Violinspiels*[284] de 1928 apresenta algumas variantes da maneira de execução. Flesch, como muitos outros autores, enfatiza o lado técnico envolvendo execução de acordes, a técnica de arco ou mão/braço direito. Ele considera ser possível, com boa técnica de arco, tocar acordes de três sons *sem quebra*, contanto que tenham pouca duração, e deixa transparecer que o soar simultâneo das notas que compõe o acorde é o ideal. Sintomático é a sua afirmação de que a própria definição de 'acorde' implique o soar *simultâneo* das notas nele contidas, e ele dá como exemplo que um pianista que não conseguir efetuar um acorde sem arpejar seja considerado inferior (FLESCH, 1928, vol.1, p. 61).[285] Mesmo chamando de 'desnecessário' quebrar acordes de três sons, Flesch apresenta cinco maneiras diferentes de fazê-lo, e avalia como melhor a que os divide de 2-2 – ataca-se as duas cordas inferiores para em seguida sustentar as duas superiores (ex. 8).

[283] Na frente da primeira pauta lê-se: 'toca-se assim', e em frente da segunda pauta lê-se: 'escreve-se assim' (original em russo).
[284] A arte de tocar violino.
[285] Cf. acima referência à prática universal de arpejamento de acordes pelos pianistas do século XIX.

EXEMPLO 8 – EXECUÇÃO DE FLESCH DE ACORDES DE TRÊS SONS
FONTE: FLESCH (1929)

A sua solução para os acordes de quatro sons é a que simula ausência de quebra, ou seja: 3-2 (as três cordas inferiores são soadas juntas e daí passa-se rapidamente para a corda Mi sem deixar a corda Lá; a Lá e a Mi, então, são sustentadas juntas até o fim).[286] Das dez possibilidades de quebra de acorde de quatro sons apresentadas, Flesch avalia esta como 'claramente a correta' (cf. ex. 9/10) (FLESCH, 1928, vol.1, p. 60-61).

Levando em conta o cuidado e o detalhamento com o qual Flesch esclarece os assuntos técnicos no seu livro *Die Kunst des Violinspiels* é surpreendente que ele no texto não deixa claro se a quebra dos acordes de quatro sons inicia antes do tempo forte ou *no* tempo forte. A julgar pelo exemplo 9 todos iniciariam no tempo; os exemplos 9, 1 a 6 ilustram bem opções barrocas de execução.

EXEMPLO 9 – EXECUÇÃO DE FLESCH DE ACORDES DE QUATRO SONS
FONTE: FLESCH (1929)

Ivan Galamian (1903-1981), um dos mais importantes pedagogos do século XX, ilustra a execução de acordes de três e de quatro sons da seguinte maneira: ex. 10 a) e b) mais comuns, ex. 10 c), d) e e) menos comuns:

[286] Flesch fornece excelente explicação de como proceder com o arco para soar três cordas simultaneamente: coloca-se o arco na corda do meio perto do espelho onde curvatura e tensão das cordas são menores, puxa-se o arco com velocidade e certa pressão levando-o para perto do cavalete. (FLESCH, 1928, vol.1, p. 61).

EXEMPLO 10 - EXECUÇÃO DE GALAMIAN DE ACORDES DE TRÊS E QUATRO SONS
FONTE: GALAMIAN (1983)

O desafio acima mencionado por Boyden das sequências de acordes de três e quatro sons com a melodia no meio, como acontece na *Ciaccona* nos compassos 9 a 16, Flesch resolve com o recurso de uma espécie de ricochete: o acorde é quebrado de baixo para cima e logo volta para corda Ré para seguir com a melodia. Nota-se que ocorre interrupção e retorno à corda Ré (ex. 11).

EXEMPLO 11 – EXECUÇÃO DE ACORDES DE QUATRO SONS COM A MELODIA NA CORDA RÉ
FONTE: FLESCH (1929)

Meio século depois Max Rostal, aluno de Flesch, e como pedagogo considerado seu principal sucessor, propõe outras soluções para a execução de acordes, principalmente no que se refere ao último caso. Rostal rejeita a prática do ricochete alegando deturpação rítmica. Ele avança na técnica de arco sugerindo que tanto os acordes de três como aqueles de quatro tons sejam feitos sem quebra, seguindo com a corda onde se encontra a melodia, sem deixá-la (ex. 12).[287]

[287] Boyden (1965, p. 275) e Fanselau (2000, p. 271) mencionam que Tossy Spivakovsky (1906-1998) na década de 1950 teria desenvolvido a técnica de tocar acordes de três sons sem quebra.

EXEMPLO 12 – EXECUÇÃO DE ROSTAL DOS COMP. 9-16 DA *CIACCONA*
FONTE: ROSTAL (1982)

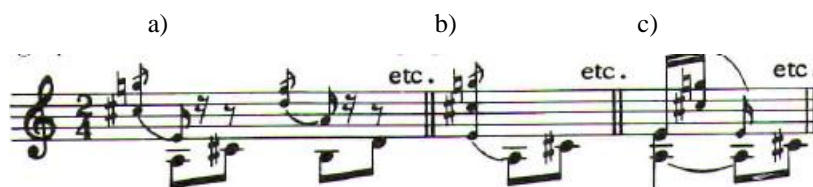
Esta técnica também é sugerida por Galamian (ex. 13 a). Ele, porém, aceita a execução com ricochete se for para evitar acentos indesejáveis (ex. 13 b).

a) b)

EXEMPLO 13 – EXECUÇÃO DE GALAMIAN DO COMP. 10 DA *CIACCONA*
FONTE: GALAMIAN (1983)

Para os casos de acordes de quatro sons com a melodia no baixo[288] as sugestões divergem. Flesch curiosamente não cogita quebra descendente, mas mantém a quebra ascendente, reconhecendo o perigo de dano à qualidade de som.[289] Rostal quebra para baixo, embora sugira simular ausência de quebra com movimento rápido.

Galamian apresenta quatro soluções, duas com quebras descendentes (ex. 14 a e b), uma com ricochete (ex. 14 c):

a) b) c)

EXEMPLO 14 – TRÊS OPÇÕES DE EXECUÇÃO DOS COMP. 92-93 DA FUGA EM LÁ
FONTE: GALAMIAN (1983)

---

[288] Como, por exemplo, na fuga da Sonata em Lá, comp. 92-93.
[289] No prefácio da sua edição dos Solos (C. F. Peters, 1930/1948).

mas ele prefere a quebra ascendente, antecipando e acentuando a voz da melodia, execução que chega muito perto daquela aplicada pelos violinistas da IHI (estes talvez evitassem a antecipação) (ex. 15):

EXEMPLO 15 – OPÇÃO PREFERIDA DE GALAMIAN EXECUÇÃO DOS COMP. 92-93 DA FUGA EM LÁ
FONTE: GALAMIAN (1983)

A prática de quebra descendente de modo geral parece pouco recomendada[290] – Rostal enfatiza não tratar-se de quebra propriamente, mas um ataque simultâneo das quatro cordas, seguindo na corda sol.

Na sua edição dos Solos Henryk Szeryng apresenta uma solução muito parecida com a de Rostal para a execução de acordes com *ataque simultâneo* (ex. 16):

Acordes de três sons com o tema respectivamente na voz superior, do meio e inferior:

Acordes de quatro sons com o tema respectivamente na voz de soprano, alto, tenor e baixo:

EXEMPLO 16 - EXECUÇÃO DE SZERYNG DE ACORDES DE TRÊS E QUATRO SONS
FONTE: DE LOS SANTOS (2004)

[290] Porém, nas suas edições dos Solos os autores Jan Hambourg (1935) e Tadeusz Wronski (1970) advogam de maneira conseqüente esta prática (de los SANTOS, 2004).

3.2.2 Primeiro movimento: Grave

O Grave realiza a função de *prelúdio* para a fuga que o segue, tanto assim que termina na dominante Mi maior, preparando a entrada da fuga. Em termos retóricos representa o *exordium*[291] com a função de preparação mental e técnica e aquecimento de intérprete e ouvinte. O caráter pode ser descrito como rapsódico e fantasioso com uma forma livre fundamentada na linha do baixo.[292] Portanto, ao executar os acordes é imprescindível deixar o baixo em evidência. Schröder (2007) sugere que o violinista ao executar os Solos é *solista* tocando a melodia ou floreios, ao mesmo tempo em que é seu próprio *acompanhador,* executando o baixo e o preenchimento harmônico dos acordes. Para tanto é preciso dar um caráter distinto às duas funções: a linha superior, horizontal, mais sustentada e cantada, e o baixo, vertical, ligeiramente enfatizado e encurtado. Então, o que pode parecer apenas um 'acorde' na realidade contém o baixo, uma nota estrutural do contorno melódico (nem sempre no soprano, podendo se encontrar no contralto ou no tenor) e o complemento harmônico.

O exemplo 17 revela a percepção de Joseph Joachim do início da primeira sonata em Sol menor (a concepção quase idêntica do *Grave* em Lá menor faz supor que Joachim, neste movimento, proporia a mesma abordagem de estudo). O exemplo é tomado das notas explicativas do prefácio da sua edição dos Solos de 1908. As fusas e semifusas são 'melodia' e esta precisa ser bem estudada separadamente e impregnada na mente para que os acordes não a atrapalhem quando adicionados (*apud* LESTER, 1999, p. 37):

EXEMPLO 17 – ADAGIO DA SONATA I, DESTAQUE DA MELODIA NA EDIÇÃO DE JOACHIM-MOSER (1908)
FONTE: LESTER (1999)

Esta percepção passa longe da ideia de um prelúdio com pilares de acordes que conduzem a progressão harmônica e que são interligados por floreios improvisados. Na realidade ocorre uma inversão de propósitos, os melismas se tornam 'melodia' que

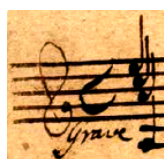
---

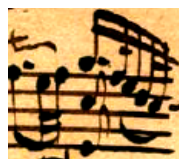
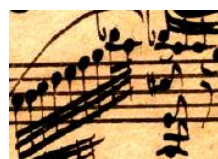
[291] Na estrutura do discurso retóricamente regrado o *exordium* é a introdução que prepara o ouvinte para um estado de espírito favorável aos argumentos do discurso.

[292] Cf. apêndice.

esporadicamente recebem apoio de acordes. Jaap Schröder usa a imagem de uma improvisação congelada para os floreios escritos de forma quase plástica no manuscrito de Bach, e é tarefa do intérprete 'descongelar' a escrita para novamente parecer um improviso inventado na hora (SCHRÖDER, 2007).

3.2.2.1 Análise das gravações e resumo

O quadro 2 contém descrição da execução dos seguintes acordes do Grave da sonata em Lá menor: cp.1, tpo.1; cp.2, tpo.1; cp.3, tpo.3; cp.13, tpo.3; cp.17, tpo.1 (cinco acordes; ex. 18).

cp.1, tpo.1[293]

cp.2, tpo.1

cp.3, tpo.3

cp.13, tpo.3

cp.17, tpo.1

EXEMPLO 18 – OS ACORDES ANALIZADOS DO PRIMEIRO MOVIMENTO: GRAVE
FONTE: J. S. BACH AUTÓGRAFO, 1720

Violinista	Cp. 1, tpo.1	Cp. 2, tpo.1	Cp. 3, tpo.3	Cp. 13, tpo.3	Cp. 17, tpo.1
Szeryng	At. 2-2, no fim o Dó^4 é enc.	Ataque 2-1.	Ataque quase sim.	Ataque 2-2, Dó♯^{4} sust. até o fim	Ataque 2-2, o Si sust. quase até o fim.
Ehnes	At. 2-2, Dó^4 sust. até o fim.	Ataque 2-2 com Lá^3 sust. até o fim.	Ataque 2-2 com Dó^4 sust. até o fim.	Ataque 2-2, Dó♯^{4} sust. até o fim.	Ataque 2-2, o Si sust. até o fim.
Fischer	Arpejado[294], Lá^2 longo, Lá^3 curto, Dó^4 sust. até o fim.	Ataque 2-2 com Lá^3 sust. quase até o fim.	Ataque 2-2 com Dó^4 sust. quase até o fim.	Ataque 2-2, Dó♯^{4} pco. enc.	Ataque 2-2, o Si sust. até o fim.
Schröder	At. Lá^2-Lá^3, quase junto, e arpeja o resto	Arpejado, Fá^4 segue só.	Arpejado, Sol^4 segue só.	Arpejado, linha do soprano segue só.	Arpejado, linha do soprano segue só.
Kuijken	Arpejado, Lá^2 f, Dó^4 sust. até o fim.	Arpejado, Fá^4 segue só.	Arpejado, Dó^4 sust.	Arpejado, linha do soprano segue só.	Arpejado, linha do soprano segue só.
Podger	Arpejado, Dó^4 pco. prol. e dep. cortado.	Arpejado, Fá^4 segue só.	Arpejado, Dó^4 sust.	Queb. 1-3, soprano segue só.	At. 2-2, soprano segue só.
Ibragimova	Arpejado, mf, Lá^2 longo, Dó^4 sust. até o fim	Ataque 2-2, La^3 sust.	Ataque 2-2, Dó^4 sust.	Ataque 2-2, Lá♯^{3} sust.	Ataque 2-2, Si^3 pco. enc.

QUADRO 2 – DESCRIÇÃO DE EXECUÇÃO DE ACORDES DO GRAVE DA SONATA EM LÁ MENOR.
FONTE: O autor (2012)

---

[293] Abreviações: cp. = compasso; tpo. = tempo; at. = ataque; enc. = encurtado; sust. = sustentado; pco./pca. = pouco/pouca; dep. = depois; prol. = prolonga/prolongado; sim. = simultâneo; queb. = quebra/quebrado.
[294] O arpejado é sempre executado de baixo para cima.

Resumo: Szeryng mantém o padrão de quebra de 2-2; de modo geral deixa o soprano sozinho antes de seguir com o floreio que aqui, porém, tem mais caráter de melodia. A caracterização do baixo não é consistente, sendo algumas notas do baixo mais longas que outras (ex.: Si^2, Dó^3, Ré^3 e Mi^3, cp. 19-20 e seu paralelo cp. 10).

Ehnes também quebra os acordes de 2-2 e a nota inferior da dupla superior (contralto) é sustentada até o final, assim deixando de aliviar o volume de som em favor da saída dos floreios; no acorde inicial do cp. 5 o Sol^3 é estendido além do valor escrito; o mesmo ocorre com o Mi^3 no início do cp. 7. A caracterização do baixo no cp. 10 e seu paralelo cp. 19-20, assim como no caso de Szeryng, não é totalmente consequente por que a última nota é prolongada aparentemente apenas pelo fato de ser possível tecnicamente.

Fischer abre o movimento com um acorde bem arpejado deixando o baixo sozinho, mas em seguida adota a maneira de execução dos acordes de Szeryng e Ehnes, basicamente quebrando de 2-2; as saídas dos acordes se assemelham mais às do primeiro. Há também, porém, certa inconsistência neste ponto: o acorde em Lá menor do início do cp. 8 e atacado 2-1 deixando o Dó^4 bem sozinho; no 3º tpo. do mesmo compasso ela sustenta o Dó^4 até o fim junto com Fá^4. A linha do baixo no cp. 10 e seu paralelo tem o mesmo tratamento dos outros dois.

Schröder arpeja todos os acordes a não ser o primeiro acorde que se assemelha à maneira de Szeryng pelo arpejamento muito veloz. A última nota do baixo no cp. 10 é prolongada (Si^3) enquanto na passagem paralela cp. 19-20 ela é encurtada, mantendo um caráter uniforme. Portanto, há certa inconsequência nestas passagens. O acorde do cp. 20, tpo. 3 é especial: a linha da melodia conduz ao Dó^4, portanto a solução dada é quebrá-lo 2-2 para seguir com o soprano.

Kuijken é bem consequente quanto ao arpejamento dos acordes sempre deixando o baixo em evidência. A execução do cp. 10 e seu paralelo cp. 19-20 é uniforme. Kuijken apresenta solução semelhante a Schröder no cp. 20, tpo. 3.

Podger apresenta soluções variadas de execução dos acordes, geralmente arpejando-os; no caso dos de quatro sons evidencia o vigor e exuberância quebrando ora de 1-3, ora de 2-2 (cp. 13 e 17). Compassos 10 e 19-20 iguais, baixos curtos.

No Grave Ibragimova, apesar de apresentar vários traços de interpretação historicamente inspirada/informada (tratados a seguir), no quesito acordes tende mais a uma prática moderna quebrando os acordes de 2-2. O cp. 10 e paralelo se assemelha à execução de Kuijken assim como o acorde do cp. 20, tpo. 3.

De modo geral, e com poucas exceções, é possível afirmar que os violinistas que utilizam violino moderno tendem à quebra de acordes 2-2 como sugerido por Spohr em 1832, enquanto aqueles que usam instrumentário barroco propendem para o arpejamento dos acordes. Surpreende um pouco a semelhança do acorde inicial de Schröder com o de Szeryng.

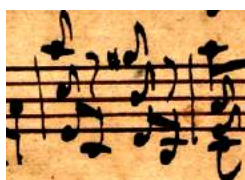
3.2.3 Segundo movimento: Fuga

As fugas das Sonatas de Bach representam a mais complexa escrita polifônica para violino solo já concebida. Como já vimos, fugatos em música para violino eram comuns nas décadas que antecedem os Solos, tanto no repertório *con basso* – por exemplo, no op. 5 de Corelli e peças de Walther – como naquele *senza basso* – por exemplo, em peças de Biber e Westhoff. Mas o grau de ambição e capacidade de realização desta escrita não encontra paralelos até então.

Os desafios de execução das fugas são grandes tanto para a mão esquerda como para o arco. A dificuldade para a mão esquerda é causada pela constância de acordes de dois, três e quatro sons sem cessão. O problema do arco é que ele numa escrita polifônica não consegue seguir integralmente várias linhas ritmicamente independentes. Segundo Schröder (2007) é o início de cada nota que importa, em muitos casos o valor total dela não pode ser sustentado. Ele afirma que é preciso fazer uso de *sugestão* ou *insinuação*, 'fazer de conta' que uma determinada linha continua enquanto outra é introduzida. É necessário 'enganar' o ouvido do ouvinte através de diferenciações dinâmicas, articulação refinada e um senso agudo de duração ideal de cada nota para criar a ilusão de uma estrutura de vozes múltiplas (*ibid.*).

Tanto Schröder (2007) como Fanselau (2000) salientam a raiz na harmonia tonal das fugas dos Solos contrastando com o contraponto do século XVI onde a harmonia surge em consequência de linhas horizontais que soam simultaneamente. Este fato é que permite a grande extensão das fugas de Bach; é-lhe possível 'viajar' para outras tonalidades. No caso dos Solos podemos falar em música linear concebida harmonicamente.

3.2.3.1 Análise das gravações e resumo

O quadro 3 contém descrição da execução dos seguintes acordes da Fuga da sonata em Lá menor: cp. 8-11; cp. 40-42; cp. 91-93; cp. 99-100; cp. 175 com anacruse e cp. 281-282 (seis sequências de acordes; ex. 19).

EXEMPLO 19 – OS ACORDES ANALIZADOS DO SEGUNDO MOVIMENTO: FUGA
FONTE: J. S. BACH AUTÓGRAFO, 1720

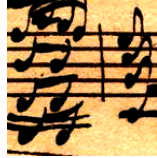
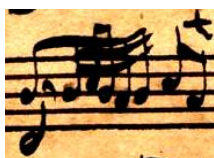
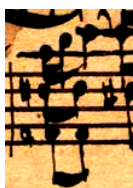
Violinista	Cp. 8-11	Cp. 40-42	Cp. 91-93	Cp. 99-100	Cp.175 + ana.[295]	Cp. 281-282
Szeryng	At. sim.↑	Queb. ↓, cp.42 + sua ana. sim.↑	Ac. de 4 sons queb. rap.↓, de 3 sons at. sim.↓	Prim. ac. queb.↑, dep. queb.3-1↓	At. sim.↑	Sim.↓, último ac. queb. 2-2↓
Ehnes	At. sim. Cp.9 e 11 tpo.1 de 2-2	Queb. ↓, cp.42 + ana. quebr. 2-2↑	Todos queb. 2-2↓	Prim. + seg. queb.3-1↓, dep. 1-3↑	Ana. arpejada, dep. queb.↑ 2-2	Queb. 2-2↓, último ac. queb. 2-2↑
Fischer	At. sim.↑	At. 2-2↑, cp.41, tpo.1 ricoch., dep. quase sim.↑	Ac. de 4 sons 2-2↑, os de 3 sim.↑	Prim. queb. 2-2↑, dep. 1-3↑ quase arpejado	Ana. queb.2-2↑, dep. sim.↑	At. sim.↓, último ac. queb. 2-2↑
Schröder	At. de 2-2 rap., cp.10/12, tpo.1 pco. mais lento	Arpejados rap.	Arpejados, cp.93 mais 2-2↑	Prim. queb. 2-2↑, dep. arpejado	Ana. queb. 2-2↑, dep. arpejado	Queb. 2-2↑, cp.282 arpejado
Kuijken	Arpejados rap., cp.8 tpo.2 e cp.9 tpo.1 at. 2-2	Arpejados rap.	Todos arpejados rap.	Todos arpejados	Todos arpejados	Todos arpejados
Podger	Cp.8 e 9 at. sim., cp. 10+ana. até cp. 12 arpejados rap.	Arpejados rap.	Arpejados, cp.93 sim.↑	Todos arpejados	Todos arpejados	At. sim.↑, cp. 282 queb. 2-2↑
Ibragimova	Todos arpejados	Arpejados rap.	Todos arpejados	Todos arpejados	Todos arpejados	Todos arpejados

QUADRO 3 – DESCRIÇÃO DE EXECUÇÃO DE ACORDES DA FUGA DA SONATA EM LÁ MENOR.
FONTE: O autor (2012)

Resumo: O caráter de certa maneira austero e implacável de uma fuga marca a execução dos acordes neste movimento. A natureza mais livre e o andamento mais lento do Grave propiciam certa tranquilidade para a execução dos acordes, mas na Fuga suas sucessões longas e o andamento mais rápido exigem que sejam tocados com muita agilidade.

Os ‘modernos’ Szeryng, Ehnes e Fischer tendem a explicitar para o ouvinte a condução do tema de maneiras variadas; Szeryng mais consequentemente faz ataques simultâneos↑ e quebras quase simultâneas↓, enquanto que Ehnes e Fischer quase sempre

[295] Abreviações: ana. = anacruse; ↑ = quebra ascendente (quando sim. segue com a voz superior); ↓ = quebra descendente (quando sim. segue com a voz inferior); ricoch. = ricocheteado; rap. = rápido/rapidamente; ac. = acordes; prim. = primeiro; seg. = segundo; queb. = quebra/quebrado.

quebram de 2-2, às vezes 3-1↓/1-3↑. O objetivo destas manobras, evidentemente, é poder seguir com o arco onde segue o tema, seja ele no soprano ou no baixo (nesta fuga são raras as saídas no tenor ou no contralto). É tornando explícita a aparição do tema que Mendelssohn considerava haver uma subestima do ouvinte que muito bem pode percebê-lo intuitivamente (cf. acima).

No caso dos ‘barrocos’ Schröder, Kuijken e Podger prevalece a maneira recomendada nos tratados dos séculos XVII e XVIII de arpejar acordes de baixo para cima, independentemente de onde seguirá o tema. Porém, chama atenção o fato de que Schröder, embora muitas vezes role os acordes, faça bastante uso da quebra de 2-2↑. Será o motivo a relativa precocidade – 1985 – da gravação (no caso de violino barroco)? Curiosamente – ao contrário do Grave – Ibragimova aqui na Fuga arpeja todos os acordes, aproximando-se bastante da abordagem de Kuijken neste quesito.

3.2.4 Terceiro movimento: Andante

O Andante é uma ária homofônica com um canto acompanhado por um baixo, ocasionalmente preenchido por acordes de três e quatro sons. A melodia está sempre no soprano, assim simplificando a solução dos acordes. Será verificada a solução dada aos tempos 2 e 3 do cp. 10; sem acorde, Bach escreve uma mínima no baixo (Ré), porém na cadência paralela no cp. 25 tem um acorde no tpo. 2 cujo baixo não tem como ser prolongado. Os violinistas dão soluções diferentes para o cp. 10. O movimento é dividido em duas partes e ambas são repetidas. Será analisada apenas a primeira vez de cada parte já que, de qualquer modo, a repetição tende a ser bastante parecida no aspecto da execução de acordes.

3.2.4.1 Análise das gravações e resumo

No quadro 4 são analisados, além do cp. 10, os acordes dos cp. 3; cp. 4; cp. 7, tpo. 3+1º do cp. 8 e os cp. 24-25 (ex. 20).

cp.3 | cp.4 | cp.7, tpo. 3 +1º cp.8 | cp.10, tpo.2-3 | cp.17 | cp.24-25.

EXEMPLO 20 – OS ACORDES ANALIZADOS DO TERÇEIRO MOVIMENTO: ANDANTE
FONTE: J. S. BACH AUTÓGRAFO, 1720

Violinista	**Cp. 3**	**Cp. 4**	**cp.7, tpo. 3 +1ª ♪ cp. 8**	**Cp. 10, tpo. 2-3**	**Cp. 17**	**Cp. 24-25**
Szeryng	Queb. 2-2	Queb. 2-1	1º e 2º ac. 3-1, o últ. 2-2, Dó^{4} enc.	Ré sust. o valor integral	1º sim.↑, e o 2º 2-1	1º ac. ataca 2 e arpeja até Fá^{4}, 2º 3-1. 3º 2-2, Ré sust.
Ehnes	Queb. 2-2	Queb. 2-1	Todos queb. 2-2, contralto enc.	Ré sust. o valor integral	Ambos 2-1	Todos queb. 2-2, Ré pco. sust. no 3º ac.
Fischer	Queb. 2-2	Queb. 2-2, Ré enc.	At. sim.↑, 3º ac. 2-2	Ré sust. só com o Si	Ambos 2-1	Todos queb. 2-2, Ré pco. sust. no 3º ac.
Schröder	Arpejado	Arpejado	1º e 2º ac. 3-1, o últ. arpejado	Ré sust. só com o Si	1º arpejado, 2º 2-1	1º at. 2-2, os outros arpejados
Kuijken	Arpejado	Arpejado	At. sim.↑, 3º ac. arpejado	Ré sust. só com o Si	Ambos arpejados	1º arpejado, 2º at. 1-3, 3º ac. arpejado (Ré curto)
Podger	Queb. 2-2	Queb. 2-2, Ré pco. sust.	Todos arpejados	Ré sust. só com o Si	1º arpejado, 2º 2-1	1º at. 2-2, os outros arpejados No 2º ac. Dó pco. sust., no 3º ac. Ré pco. sust.
Ibragimova	Arpejado	Queb. 1-2	1º e 2º arpejados, 3º 2-2	Ré sust. o valor integral	Ambos arpejados	1º e 2º queb. 2-2, 3º ac. arpejado, Ré pco. sust.

QUADRO 4 – DESCRIÇÃO DE EXECUÇÃO DE ACORDES DO ANDANTE DA SONATA EM LÁ MENOR.
FONTE: O autor (2012)

Resumo: De maneira geral permanece a tendência dos ‘modernos’ quebrarem e os ‘barrocos’ arpejarem os acordes. Porém, algumas surpresas acontecem, como no caso de Fischer que não sustenta o Ré no cp. 10, enquanto Ibragimova o sustenta à maneira de Szeryng e Ehnes. Aliás, estes dois se assemelham na maioria dos casos. Podger neste movimento quebra de 2-2 vários acordes que Schröder e Kuijken arpejam.

Neste movimento a execução dos acordes volta a ter um caráter mais tranquilo e amplo.

3.2.5 Quarto movimento: Allegro

O último movimento Allegro não apresenta nenhum acorde, portanto, não podemos aqui falar em polifonia como a vimos até agora e muito menos em polifonia explícita. Entretanto, a escrita do movimento que pode parecer uma sequência monótona de semicolcheias incessantes – uma espécie de *moto perpetuo* – contém uma série de exemplos de polifonia implícita.[296] Arpejos[297] podem ser percebidos como acordes 'desmembrados' onde as notas mais graves cumprem a função de baixo e as mais agudas desenham uma linha melódica. No ex. 21 temos no baixo as notas Lá, Sol♯, Lá, Sol♯, Lá, Sol♮, (cp. 5-7) e Fá, Sol e acelerado Mi e Ré (cp. 8). No topo temos um esboço de melodia Dó, Si, Dó, Si (cp. 5-6) e depois acelerado Sol-Fá, Fá-Mi, Mi-Ré (cp. 7-8).

EXEMPLO 21 – ACORDES ARPEJADOS DO ALLEGRO (cp. 5-8)
FONTE: J. S. BACH AUTÓGRAFO, 1720

Em outro trecho ocorre uma aceleração de acontecimentos (ex. 22); nos tempos fortes 1 e 3 temos respectivamente os acordes $Lá_6$, Sol_6, $Fá_6$ e Mi_6 e nos tempos fracos 2 e 4 temos divisão em duas vozes com o baixo acelerado fazendo a ligação entre os tempos fortes; o baixo resultante é: Dó♯ - Ré - Dó♮ - Si, Dó - Si - Lá e Si - Lá - Sol♯; enquanto isto o tenor nos tempos 2 e 4 faz Sol, Fá, Fá, depois Fá, Mi, Mi, (cp. 9) e Mi, Ré, Ré (cp. 10). No soprano ainda temos uma linha descendente Mi, Ré, Dó e Si.

[296] Fanselau (2000) a chama de *'latente Mehrstimmigkeit'*, e cita o livro *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917 (Fundamentos do contraponto linear) de Ernst Kurth sobre este aspecto da música de Bach. Kurth também a chama de 'polifonia melódica'.

[297] Entendo aqui a notação sucessiva das notas que compõe um acorde e não a execução arpejada de um acorde notado com notas 'empilhadas'.

EXEMPLO 22 – TRECHO VARIADO DO ALLEGRO (cp. 9-10)
FONTE: J. S. BACH AUTÓGRAFO, 1720

Em resumo, é possível analisar todo o movimento desta forma, mas tratar de todos os casos neste movimento excederia os limites deste trabalho. Nos séculos XVII e XVIII os tratados de composição ensinam como é possível realizar *omnes in unam.*[298] Trata-se da técnica de unir em um instrumento solo – principalmente instrumentos de sopros e cordas – duas ou mais vozes. A seguir um exemplo do tratado *Compositio harmonice problematice tradita* (manuscrito de aprox. 1715) de Johann Georg Neidhardt (1680-1739):

EXEMPLO 23 – *DUAE IN UNAM*, DUAS VOZES EM UMA DE NEIDHARDT
FONTE: FANSELAU, 2000

A pauta b) do exemplo 23 mostra como é possível simular polifonia num instrumento como o violino a partir de duas vozes notadas independentemente (ex. 23, pauta a)).

Um estudo da versão para cravo (transposta para Ré menor, BWV 964) feito pelo próprio Bach esclarece muito a respeito da percepção polifônica deste movimento.

O Allegro da sonata em Lá menor tem antecedentes nas seções rápidas dos gêneros *canzona, ricercare, toccata* e outros comuns desde o início do século XVII, e nos movimentos rápidos das sonatas para violino de Corelli, cuja música Bach veio a conhecer pouco tempo antes de escrever os Solos.

---

[298] Todas [as vozes] em uma.

3.2.5.1 Análise das gravações e resumo

De que maneira o intérprete pode evidenciar a polifonia implícita no Allegro? Alguns aspectos parecem mais fáceis como o delineamento do baixo e o realce do soprano por representarem os extremos. No exemplo 22 um diminuendo dos arpejos (tempos 1 e 3) ajuda a simular acordes, e tocando as duas vozes (tempos 2 e 4) em cordas diferentes ajuda a individualizá-las. Um andamento ágil e vivo é importante, porém sem demasiada rigidez para que dê tempo para realçar as notas estruturais. Por outro lado uma abordagem muito regular e mecânica pode tornar estas sutilezas despercebidas.

Na análise das gravações no quadro 5 será feita uma avaliação do sucesso por parte dos violinistas em revelar a polifonia implícita do Allegro.

Violinista	**Avaliação do êxito em revelar a polifonia implícita no Allegro**
Szeryng	Muito regulares com pca. inflexão.[299] Cp.14-16 e 45-57 baixos dest.[300]
Ehnes	Extremamente regulares, quase nenhuma inflexão. Cp. 45-49 e 56-57 baixos dest.
Fischer	Alguma inflexão, principalmente dinâmica com destaque de notas mais importantes.
Schröder	Alguma inflexão, principalmente agógica com destaque de notas mais importantes.
Kuijken	Alguma inflexão, agógica e dinâmica com destaque de notas mais importantes.
Podger	Bastante inflexão, agógica e dinâmica com destaque de notas mais importantes.
Ibragimova	Alguma inflexão, agógica e dinâmica com destaque de notas mais importantes.

QUADRO 5 – AVALIAÇÃO DO ÊXITO EM REVELAR A POLIFONIA IMPLÍCITA NO ALLEGRO
FONTE: O autor (2012)

Resumo: Embora observássemos uma maior plasticidade na abordagem dos intérpretes ‘barrocos’ em comparação aos ‘modernos’ há uma unanimidade entre quase todos em perceber o Allegro como um movimento com caráter de *moto perpetuo*. Notas

---

[299] Com ‘inflexão’ entendo uma diferenciação dinâmica e agógica elaborada e minuciosa, ‘falada’.
[300] Abreviações: dest. = destacados.

importantes, principalmente no baixo, acabam salientadas quase automaticamente sem que ‘algo’ seja feito para isto; por outro lado, sem ajuda, outras sutilezas como os detalhes descritos a respeito do ex. 22 são perdidas. A rigidez acentuada de Ehnes se destaca como a mais ‘quadrada’[301] enquanto na outra ponta a maleabilidade agógica e dinâmica de Podger convence pela maior capacidade de evidenciar as microestruturas polifônicas variadas que o movimento apresenta.

[301] Expressão metafórica comum entre músicos. Em inglês usa-se o termo *straight* = reto.

3.3 ARTICULAÇÃO

3.3.1 Histórico de articulações

A articulação musical, por influência da retórica, é comparada à articulação da língua falada em tratados durante todo período barroco. Mas a analogia ainda é alegada durante todo o século XIX[302] e até no início de século XX.[303] No entanto, assim como as próprias línguas se modificam ao longo do tempo, é notório que a ideia de articulação na música passa por grande transformação neste período. A semelhança de articulação se dá em dois níveis: o estrutural e o expressivo. No nível estrutural acontece comparação entre *frases* de língua e de música; para seções e frases da música são indicados os sinais de grau de separação *ponto, ponto e vírgula* e *vírgula* conforme o tamanho de respiração recomendada.[304] No nível expressivo a comparação é feita entre palavras e notas/figuras; articulação aqui se refere à pronúncia de cada nota ou pequeno conjunto de notas, ou seja, se refere ao tratamento detalhado dado a elas. Grosso modo, podemos afirmar que a articulação estrutural ganha força na medida em que o século XIX se aproxima enquanto a articulação expressiva pormenorizada pertence ao período barroco. Para tal o arco barroco, curto, convexo e leve, principalmente na ponta, se prestava perfeitamente.

Como já vimos acima, a partir da segunda metade do século XVIII o foco que antes era concentrado em hierarquias variadas, onde unidades musicais menores eram minuciosamente pronunciadas, é desviado para linhas maiores. O arco barroco que se prestava bem à articulação 'falada' passa a não satisfazer as necessidades dos novos tempos. Os novos arcos são mais compridos e pesados, reforçados na ponta e côncavos para que possam suportar mais peso e pressão; com isto conseguem sustentar arcadas mais longas e manter um som mais uniforme do talão até a ponta. Foram concebidos para satisfazer o novo gosto pelo estilo *legato* que a partir da virada dos séculos XVIII/XIX vem se consolidando firmemente.

Estas características do arco moderno tornam mais difícil a realização dos ideais de articulação da época de criação dos Solos, lembrando que estes são: fraseados curtos baseados

---

[302] Pierre Baillot, 1834; François Habeneck, 1840; Charles de Bériot, 1858.
[303] Andreas Moser em 1905.
[304] Em Daniel Gottlob Türk (1750-1813) *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, 1789 e Baillot, 1834, Habeneck, 1840.

em figuras e gestos, nuances dinâmicas, inflexão individual das notas, acentos agógicos, colocação de notas, pausas e hierarquia dos tempos.

A questão do comprimento das notas sem marcação como ligadura, ponto, traço ou cunha também é importante. O *detaché*[305] do arco barroco é ligeiramente articulado enquanto o do arco Tourte tende a ser mais 'grudado'.[306] Segundo Stowell (1985) estas tendências naturais dos dois tipos de arco são reforçadas pela maneira de segurar e conduzir o arco. Os tratados de L´Abbé le fils (1761), Baillot (1834) e Habeneck (1841) tratam da importância da maleabilidade dos dedos – além da flexibilidade do punho – para amenizar o impacto da mudança de direção de arco, para que esta seja o mais inaudível possível.

A articulação das notas separadas também dependia do caráter da música; andamentos mais ligeiros e alegres assim como desenhos melódicos com graus disjuntos pediam notas mais curtas, enquanto traçados com grau conjunto e andamentos lentos sugeriam notas mais longas e 'coladas' (mas não necessariamente com ligaduras).

Ligaduras eram percebidas como ornamentos de expressividade, geralmente sendo curtas; o início das ligaduras levava o apoio principal, tanto em termos dinâmicos quanto agógicos[307] independentemente de sua posição hierárquica dentro do compasso; desta maneira elas representaram um importante meio de quebrar a monotonia da previsível hierarquia dos tempos tornando o discurso mais emocionante. Segundo Butt (1990) Bach era muito meticuloso no emprego de ligaduras, especialmente na escrita instrumental.

3.3.2 Primeiro movimento: Grave

O Grave é articulado através de acordes que são interligados por melismas de caráter improvisatório. A própria execução de acordes como foi tratada acima traz um aspecto de articulação, mas são as ligaduras que os interliga que são de principal interesse para a presente análise: como os intérpretes abordam os desafios de realização, já que algumas são bastante longas (cp. 7, 11, 13, 17 e principalmente cp. 22)? A ligadura era considerada um gesto único e, quanto a esta última, Bach como violinista experiente, sabia do desafio de tocar estas 16

[305] Destacado, separado ou *non legato*.

[306] As expressões 'grudado' e 'colado' (usada a seguir) são metáforas comuns entre instrumentistas de corda para designar ausência total de articulação entre notas que não se encontram sob ligaduras.

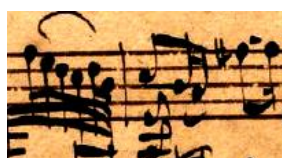
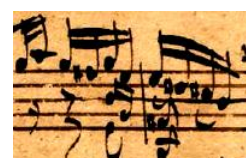
[307] Demora enfática: o prolongamento sutil da primeira nota, recuperando o tempo do valor das restantes. Na realidade uma espécie de *rubato*.

fusas em três cordas diferentes. Em termos retóricos poderíamos comparar a passagem a um orador que, por ansiedade de dizer algo importante, deixa de respirar até o final de uma frase longa.

O reconhecimento de algumas das articulações estruturais é fácil – como nas cadências dos cp. 7 (III), cp. 12 (V), cp. 16 (iv) e 21 (I). Mas outras – em geral meias cadências – são percebidas com mais dificuldade, ou talvez nem sejam interpretadas como articulação estrutural. A primeira já acontece no cp. 2 entre o tpo. 3 e 4. Trata-se de meia cadência, sendo que as semicolcheias Fá-Mi do tpo. 3 são um ornamento de caráter francês: *tierce coulée*;[308] elas fazem parte e terminam a primeira 'frase' do movimento e não são anacruse para o tpo. 4. O início do cp. 8 e 9 são casos análogos; depois de todas estas *tierces coulées* seria preciso respirar antes de seguir.

3.3.2.1 Análise das gravações e resumo

No quadro 6 três casos de articulação estrutural serão analisadas, primeiramente, as meias cadências que terminam com *tierce coulée* acima mencionadas (ex. 24).

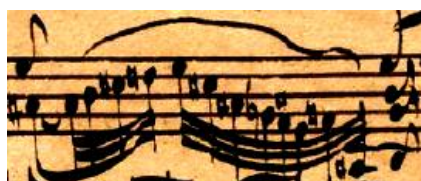
cp. 2

cp. 7/8

cp. 8/9

EXEMPLO 24 – MEIAS CADÊNCIAS COM *TIERCES COULÉES* DO GRAVE
FONTE: J. S. BACH AUTÓGRAFO, 1720

Ainda no quadro 6 três casos de ligaduras serão analisados: a segunda metade do cp. 13 para verificar a maneira de realizar a *figura* de lamento com semicolcheias descendentes ligadas de 2 a 2 e o início dos cps. 11 e 22 para verificar eventuais divisões audíveis de arco (ex. 25).

---

[308] Apojatura leve colocada entre duas notas separadas por uma terça.

cp. 13

cp. 11

cp. 22

EXEMPLO 25 – LIGADURAS DIVERSAS DO GRAVE
FONTE: J. S. BACH AUTÓGRAFO, 1720

Violinista	Cp. 2, tpo. 3-4	Cp. 8, tpo.1	Cp. 9, tpo.1	Cp. 13, tpo. 3-4	Cp. 11	Cp. 22
Szeryng	Sem resp.	Sem resp., ♪ como ana. com cresc.[309]	Sem resp., o som bem sust.	♪ iguais bem sust. pco. cresc	Uma arcada só	Divide a ligadura no meio
Ehnes	Sem resp., ♪ como ana. com cresc.	Sem resp., ♪ como ana. com grande cresc.	Sem resp., ♪ como ana. com cresc.	♪ iguais bem sust. pco. cresc	Troca de arco dep. de Mi[4]	Divide a ligadura no meio
Fischer	Sem resp., ♪ como ana. com cresc.	Sem resp., ♪ como ana. com cresc.	Sem resp., ♪ como ana. com cresc.	Faz dim. em cada dupla de ♪	Uma arcada só	Divide a ligadura no meio
Schröder	Pco. dim. No tpo. 3, pca. resp.	Prol. pco. lá[3], mas resp. dep.	Faz dim. nas duplas de ♪, dim. geral e resp.	♪ quase iguais	Uma arcada só	Divide a ligadura no meio
Kuijken	Dim. em todo tpo. 3 e resp.	Pco. dim. ♪ quase lombardo, resp. Mord. inf. no Fá[4]	Pco. dim. e pca. resp. Mord. sup. no Dó[4]	Apoia a 1ª de cada dupla de ♪	Uma arcada só	Não divide a ligadura
Podger	Dim. em todo tpo. 3 e resp	Pco. dim. e resp.	Bastante dim. e resp.	Apoia a 1ª de cada dupla de ♪	Uma arcada só	Não divide a ligadura
Ibragimova	Dim. em todo tpo. 3 e resp	Pco, dim. mas passa quase reto	Respira antes de tpo. 2	Articula entre cada dupla de ♪	Uma arcada só	Divide a ligadura no meio (?)

QUADRO 6 – ANÁLISE DAS ARTICULAÇÕES NO GRAVE
FONTE: O autor (2012)

Resumo: Os ‘modernos’ parecem não reconhecer articulações estruturais nos lugares onde ocorrem as *tierces coulées* que na realidade representam acabamento da colcheia que as

[309] Abreviações: cresc. = crescendo; dim. = diminuendo; resp. = respiração/respira; mord. = mordente; inf. = inferior; sup. = superior.

antecede; pelo contrário, as *tierces coulées* são tocadas como se fossem anacruses para a seção seguinte, muitas vezes com crescendo. Porém todas as sequências tem início tético. No cp. 9 ainda temos uma *apoggiatura* que exige bom apoio no Mi^4 seguido de diminuendo; tampouco acontece na interpretação dos modernos. Destes apenas Fischer inflecte as semicolcheias do cp. 13. No cp. 11 só Ehnes sente necessidade de dividir a ligadura enquanto no cp. 22 apenas Kuijken e Podger de todos os sete não a dividem. Ibragimova parece dividir, mas o faz bem 'disfarçado'.

Os 'barrocos' tendem a articular mais as seções analisadas, embora Schröder e Ibragimova o façam de maneira tímida. O caráter lamentoso do cp. 13 é evidenciado apenas discretamente.

3.3.3 Segundo movimento: Fuga

A Fuga apresenta texturas variadas; temos a exposição do *sujeito,* este com o *contra-sujeito,* o *divertimento* que inicia no cp. 5 e reaparece mais duas vezes durante o movimento e alguns *episódios* em forma de arpejos e escalas de semicolcheias. Depois temos várias reapresentações do sujeito combinado com dobrados e acordes de três e quatro sons; estes já foram tratados em capítulos anteriores, portanto, o aspecto de articulação destes não será abordado aqui.

O tema inicia com uma espécie de mordente inferior (grau conjunto) e segue com salto descendente de oitava, sobe uma quarta e faz dois movimentos ascendentes de terças deslocados por um tom. Bach não insere ligadura nenhuma na exposição do tema, mas Rostal (1982) argumenta que as terças ascendentes no segundo compasso deveriam ser ligadas de 2-2 em analogia aos cps. 126-128, 175-176, 190-192, 249-251 e 257-258 onde Bach as liga. Há, porém, uma diferença entre as passagens citadas e a exposição, todas são *inversões* do sujeito, portanto terças descendentes; ainda assim Bach só liga quando o sujeito invertido aparece no soprano. Por outro lado, Rostal apresenta outro argumento – este talvez mais convincente – em favor das ligaduras do sujeito: o de que as ligaduras constam na transcrição para cravo da Sonata em Lá menor do próprio Bach. Agora, mesmo desligando, seria aconselhável articular de maneira a apoiar e prolongar ligeiramente a primeira nota de cada duas e aliviar e encurtar a segunda.

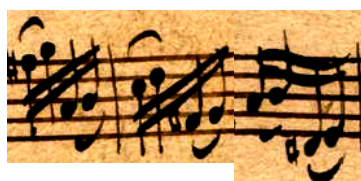
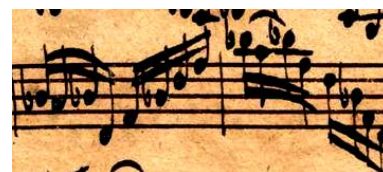
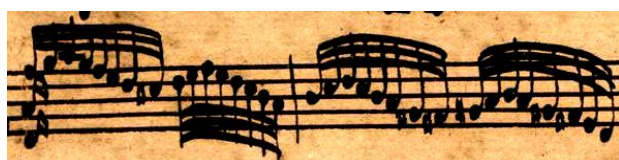
O divertimento, de forte caráter modulatório, que aparece pela primeira vez no cp. 5 (depois cp. 18-30, 73-81 e 232-248) já se caracteriza por movimentos por graus conjuntos contrastando um pouco com o sujeito como um todo, embora seja derivado do início deste; sugere uma articulação mais branda.

Os episódios em semicolcheias apresentam movimentação variada, ora escalar (cp. 94-98), ora em arpejo (cp. 206-221) e ora misturando os dois (118-125). Convém diferenciar um pouco a articulação com *detaché* nas escalas e aliviar a pressão do arco nos arpejos permitindo um leve destacamento das notas.

O capricho com sutilezas de articulações de Bach se mostra nos cp. 169/170 e depois cp. 186. Em situações distintas Bach liga semicolcheias de 2-2; no primeiro caso um apoio nas primeiras seguido de diminuendo seria natural para a concepção barroca, e no segundo caso onde as ligaduras, iniciando em semicolcheias ímpares, têm efeito de síncope deveria ocorrer o mesmo: acento no início das ligaduras, inclusive na última.

Finalmente vamos observar a solução dada para as fusas que antecedem a cadência final (cp. 286/287). Tanto na versão para violino como naquela para cravo Bach as deixa soltas o que parece mesmo dar mais liberdade, virtuosismo e *élan* à conclusão da Fuga.

3.3.3.1 Análise das gravações e resumo

No quadro 7 serão analisados os cp. 1-2 com a exposição do sujeito, cp. 5 e trechos análogos com os divertimentos, os trechos de episódios em semicolcheias que iniciam nos cp. 93 e 206, os compassos de semicolcheias ligadas de 2-2 (cp. 169/170 e 187) e as fusas no final (cp. 286/287) (ex. 26):

EXEMPLO 26 – TEXTURAS DIVERSAS DA FUGA
FONTE: J. S. BACH AUTÓGRAFO, 1720

Violinista	Cp. 1/2	Cp. 5 (18 etc.)	Cp. 93 etc.	Cp. 169/170 e 187	Cp. 206 etc.	Cp. 286/287
Szeryng	♪det.[310] Mis dest. terças lig. 2-2	♪det. ♪dest.	♪det., pco. apoio nos acordes	1º trecho ♪ muito iguais, quase port., 2º trecho ♪ pco. apoio no início das lig.	♪dest. quase mart. liga o início do cp. 206	Fusas lig. de 8-8. Pco apoio na 1ª lig.
Ehnes	Tudo dest. terças iguais, quase mart.	Tudo dest.	♪quase mart., pco apoio nos acordes	Tudo 'reto', sem apoio algum	Tudo det. liga o início do cp. 206	Tudo sep., com accel. e rit.
Fischer	♪det. ♪todas dest. e iguais	♪det. ♪dest.	♪det. pco. dest., sem apoios, reto	Lig. sep. e pco. apoiadas	Tudo det. pco dest., liga o início do cp. 206	Tudo sep.
Schröder	♪det. ♪todas dest. e iguais	♪det. ♪dest.	♪det. início de cada cp. apoiado	Lig. sep. e pco. apoiadas	Det. às vezes saut.[311], liga o início do cp. 206	Fusas lig. de 8-8. Apoio no início de cada lig.
Kuijken	♪det. ♪todas dest., pco. apoio na 1ª ♪ das terças	♪det. ♪dest.	♪det. quase saut. início de cada cp. apoiado	Lig. sep. e pco. apoiadas. 1ª e 3ª ♪do cp. apoiada. cp.187 reto	Arpejos spicc.[312] liga o início do cp. 206	Fusas lig. de 8-8. Pco. apoio no início de cada lig.
Podger	♪det. ♪todas dest., apoio na 1ª e 3ª ♪das terças	♪det. ♪dest. mas + macias	♪det. início de cada cp. bem apoiado	Lig. sep. e pco. apoiadas. 1ª e 3ª ♪do cp. apoiada. cp.187 reto.	Det. ligeiramente dest. início de cada cp. apoiado. Resp. cada 2 cp.	Tudo sep., com accel.
Ibragimova	♪det. ♪todas dest. e iguais	♪det. ♪dest.	♪det. início de cada cp. apoiado	Lig. sep. e pco. apoiadas. 1ª e 3ª ♪do cp. apoiada. cp.187 reto	Det. ligeiramente dest. início de cada cp. apoiado. Resp. cada 2 cp. liga o início do cp. 206	Tudo sep., com accel.

QUADRO 7 – ANÁLISE DAS ARTICULAÇÕES NA FUGA
FONTE: O autor (2012)

---

[310] Abreviações: det. = detaché; lig. = ligado(s)/a(s) ou ligadura; mart. = martelé/martellato; + = mais; port. = portato; accel. = accelerando; rit. = ritardando; sep. = separa/separado(s)/a(s); saut. = sautillé; spicc. = spiccato.

[311] Sautillé é uma arcada saltada que se origina de um detaché rápido; o agente mecânico principal é o pulso/punho; tem limite mínimo de velocidade para poder funcionar.

[312] Spiccato é uma arcada saltada que parte do ar; o agente é o antebraço e/ou o braço todo; tem limite máximo de velocidade.

Resumo: De todos os violinistas apenas Szeryng liga as colcheias do cp. 2 como também sugere Rostal. Todos os outros as separam aplicando um *detaché*, que no caso de Ehnes é bem curto aproximando-se de um *martelé*; ele também é o único que encurta as semicolcheias iniciais. Os únicos a apoiar a primeira colcheia das terças no cp. 2 são Kuijken e Podger.

Todos igualam a articulação do primeiro divertimento no cp. 5 à da exposição do sujeito exceto Podger que lhe dá outro caráter suavizando a articulação.

No primeiro episódio de semicolcheias todos exceto Fischer, que 'passa reto', apoiam mais ou menos o início de cada compasso, porém Kuijken é o único a soltar um pouco a articulação permitindo o arco saltar levemente. Aparte fica Ehnes que aplica o que Galamian chama de *detaché acentuado* ou *articulado*, que tem efeito semelhante ao *martelé* sem o ser.

Szeryng e Ehnes tocam as ligaduras de 2-2 nos cps. 169/170 absolutamente sem apoios ou separação; Szeryng usa um *portato* que quase dá a impressão de que sejam todas as notas separadas. Os outros cinco apoiam e separam em grau variado as ligaduras sendo que Kuijken, Podger e Ibragimova acentuam a primeira e terceira colcheia. Ninguém tira proveito da possibilidade de quebrar o ritmo e realmente acentuar de forma sincopada o início das ligaduras do cp. 187.

Podger é a única que segue o manuscrito e não liga as três primeiras semicolcheias no começo do cp. 206 em analogia aos compassos seguintes. Os arpejos neste trecho têm execuções bastante variadas, todos os realizam de maneira diferente; há tendência de maior leveza por parte dos 'barrocos'.

Szeryng, Schröder e Kuijken ligam as fusas no final e os outros não, e todos a não ser Fischer começam mais lento e aceleram a seguir; Kuijken e Schröder apoiam o início de cada ligadura.

Novamente Ehnes como o mais 'duro' e 'quadrado' e Podger como a mais maleável e plástica formam as polaridades.

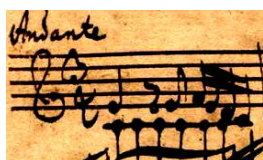
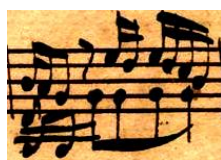
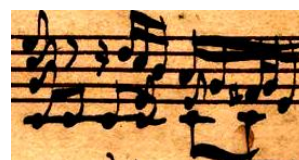
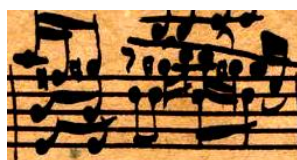
3.3.4 Terceiro movimento: Andante

No Andante serão contemplados apenas dois aspectos de articulação: o tratamento dado pelos violinistas ao baixo e a opção feita de ligar ou não a melodia de 2-2 durante todo o movimento.

Para a execução do baixo acontece tecnicamente uma oscilação contínua entre a corda que tem a melodia e a corda que executa o baixo; o arco toca as duas cordas juntas no início para em seguida soltar a corda inferior e encurtar o baixo. Mas uma dúzia de vezes a melodia para e o baixo continua o seu caminhar em colcheias. A princípio não haveria motivo musical para alterar a articulação do baixo nestes lugares, mas por outro lado, sem a corda da melodia para apoiar o arco, pode ser difícil dar o mesmo caráter ao baixo.

Logicamente, com a decisão de tocar a melodia *come sta*, sem ligaduras de 2-2, a opção de ocasionalmente prolongar o baixo por questões expressivas não existe. O argumento para ligar pode ser tomado da segunda metade do cp. 15, onde Bach liga, mas a *figura*, por outro lado, é única no movimento. Na versão para cravo, Bach nem aqui as liga.

3.3.4.1 Análise das gravações e resumo

No quadro 8 será feita uma descrição geral da articulação do baixo com especial atenção para os lugares onde este se encontra sozinho, e será constatada a aplicação ou não de ligaduras nas semicolcheias da melodia (ex. 27).

cp. 1 cp. 4 cp. 8

cp. 15 com as ligaduras na melodia cp.27

EXEMPLO 27 – COMPASSOS COM BAIXO SOZINHO NO ANDANTE
FONTE: J. S. BACH AUTÓGRAFO, 1720

Violinista	Descrição de articulação do baixo	Uso, ou não, de ligaduras
Szeryng	Prol. todos os baixos sozinhos além da 2ª nota nos cp. 19, 21 e 22. Cp. 26 baixo e tenor enc. iguais.	Liga de 2-2, cp. 9 liga o 1º tpo. Sep. as 1^{as} semicolcheias do cp. 13.
Ehnes	Todos os baixos tenutos e uniformes, incl.[313] cp. 19, 21, 22. No cp. 26 o tenor é um pco. + tenuto que o baixo.	Liga de 2-2; cp. 9 1º tpo. sep. a 1ª e liga 3. Sep. as 1^{as} semicolcheias dos cps. 2, 4, 13, 14, 15, 17 e 27.
Fischer	Todos os baixos tenutos e uniformes, incl. cp. 19, 21, 22. No cp. 26 o tenor é um pco. + tenuto que o baixo.	Liga de 2-2, cp. 9 1º tpo. sep. a 1ª e liga 3. Sep. as 1^{as} semicolcheias dos cps. 2, 4, 13, 14, 15, 27 e as 2^{as} do cp. 19. Liga o 1º e o 2º tpo. de cp. 10 (numa arcada só).
Schröder	O baixo tem comprimento um pco. variado, mas não é prol. quando só. No cp. 26 o tenor é + tenuto que o baixo.	Sep. todas as semicolcheias da melodia, mas liga as colcheias nos cp. 21 e 22. Liga só as fusas no cp. 8
Kuijken	O baixo tem comprimento um pco. variado, mas não é prol. quando só. No cp. 26 o tenor é + tenuto que o baixo.	Liga toda melodia de 2-2. Cp. 24: liga tpo. 1 e 2 (Lá♭-Sol junto).
Podger	O baixo em geral curto, pco. ou muito prol. nas dissonâncias (2ª e 3ª nota cp.2 e Sol cp.5). Inícios cp. 21 e 22 quase semínima. No cp. 26 o tenor é + tenuto que o baixo.	Liga toda melodia de 2-2. Cp. 9 1º tpo. sep. a 1ª e liga 3. Cp. 24 dim. na lig., resp. e liga Lá♭-Sol.
Ibragimova	O baixo tem comprimento um pco. variado. Entre cp. 19 e 20 quase liga Ré-Dó♯. Cp. 26: baixo e tenor enc. iguais.	Liga qdo. grau conjunto, sep. qdo. salta. Exceção: cp. 3 e 6 todo sep., cp. 7 só liga na 3ª colcheia, iníco cp. 14 e 17 sep., cp 17-22 só liga 3ª colcheia do cp. 17.

QUADRO 8 – ANÁLISE DAS ARTICULAÇÕES NO ANDANTE
FONTE: O autor (2012)

Resumo: Os ‘modernos’ mantém uma uniformidade rígida na articulação do baixo, mas só Szeryng prolonga aqueles que estão sozinhos; talvez ele o faça para preencher o vão que dá com a falta da melodia. Para alguns dos ‘barrocos’ também acontece um ligeiro prolongamento, geralmente junto com um apoio, mas no caso deles parece ser para dar expressão ao baixo, que nesta hora, ou muda de registro ou de nota. De modo geral, os ‘barrocos’ e Ibragimova também variam a articulação para salientar mudanças harmônicas como no caso de Podger que prolonga bem quando há dissonâncias.

O único violinista a separar todas as semicolcheias da melodia é Schröder, entre os restantes há preferência pela ligadura, alguns mais que outros. Kuijken e Podger ligam praticamente tudo de 2-2, enquanto Ehnes e Fischer optam por separar em lugares onde o arco

---

[313] Abreviações: incl. = incluindo; qdo. = quando.

parece ajeitar-se melhor para a sequência. Ibragimova mistura bem entre ligado e separado sem uma lógica totalmente decifrável, mas que certamente é uma opção também válida.

3.3.5 Quarto movimento: Allegro

O Allegro em sua constituição basicamente monofônica com um aspecto de polifonia implícita apresenta movimentação regular em semicolcheias com ocasionais acelerações ornamentais. A movimentação se desdobra numa mistura de arpejos e escalas com esporádicas ligaduras que pedem apoio e quebram a uniformidade de articulação.

Vários tratados barrocos[314] estabelecem que notas de grau conjunto sejam mais longas e as de grau disjunto mais curtas. Tartini em carta de 1779 a Maddalena Lombardini recomenda a seguinte execução dos alegros das sonatas de Corelli:

‘São escritas da seguinte maneira:’

‘Mas devem ser tocadas como se fossem escritas:’

EXEMPLO 28 – COMPASSOS COM BAIXO SOZINHO NO ANDANTE
FONTE: TARTINI, 1779

Tartini recomenda estudar primeiro devagar e ir acelerando até chegar à velocidade maior possível, mas adverte: “[...] tocar com o arco destacado, isto é separado, e como um pouco de espaço entre uma nota e outra”.[315] (TARTINI, 1779, tradução minha).

Evidentemente que, apesar de alguma semelhança com os alegros de Corelli, o objetivo não é tocar o Allegro de Bach o mais rápido possível, mas o ensinamento de Tartini pode servir de orientação para a maneira de execução das semicolcheias: algum grau de separação entre as notas o que – dependendo do andamento escolhido e tipo de arco usado – significa no limite entre um *spiccato* e um *sautillé*.

Nos compassos 3, 4, 17, 27, 28 e 42 Bach não coloca ligaduras na *figura corta,*[316] embora em outros lugares, com ritmo igual, ele coloque. Mas os contextos são diferentes e

[314] Quantz, 1752, XII, § 4; Mozart, 1756, IV, § 38.
[315] *[...] di suonarle con l´arco distaccato, cioé granite, e con un poco di vacuo tra uma nota, e l´altra.*
[316] Uma das figuras rítmicas mais comuns de Bach: consiste em uma nota longa e duas curtas, ou vice versa (BUTT, 1990, p. 20).

deixar tudo separado *come sta* dá um caráter instigante, ainda mais que a *figura* nestes casos seja inserida num movimento ascendente.

3.3.5.1 Análise das gravações e resumo

No quadro 9 será analisada a articulação geral das semicolcheias observando eventual diferenciação desta conforme a dinâmica e a natureza da movimentação: arpejo ou escala, e a articulação das *cortas* ascendentes (ex. 29).

EXEMPLO 29 – TRÊS PRIMEIROS COMPASSOS DO ALLEGRO COM ARPEJO, ESCALA, LIGADURAS, *CORTA* E DINÂMICAS
FONTE: J. S. Bach Autógrafo, 1720

Violinista	Descrição de articulação geral	Articulação das *cortas* ascendentes
Szeryng	Det. firme e constante. Cp.14-16 e 33/34, 45/46 e 51/52: as ♪ sep. det. acent.[317] Cp. 22, tpo. 2 e 4 liga de 2-2, cp. 23: liga as últimas 2 ♪	Cp. 3, 17, 27, 28, 42/43: liga a 2ª e 3ª ♪, 4ª e 1ª etc.
Ehnes	Det. firme sempre, cp.1 no p det. acent. Cp. 14-16, 33/34, 45/46 e 51/52: det. acent. Cp. 48: ♪ sep. mart.	Sempre tudo sep.
Fischer	Det. 'macio'. Cp. 6 e 30: quase spicc. Cp. 14-16, 45/46: ♪ sep. det. acent. Cp. 33/34: ♪ sep. spicc. Cp. 48: ♪ sep. mart.	Sempre tudo sep.
Schröder	Sempre det. Cp. 23 tpo.3: quase spicc.	Sempre tudo sep.
Kuijken	Quase tudo spicc.	Liga por ♪
Podger	Basicamente det. Cp. 2e 26: ♪ sep. spicc. Cp 15/16 e 48: ♪ sep. spicc.	Sempre tudo sep.
Ibragimova	Basicamente det. Arpejos cp. 9/10 e 37/38 quase spicc. Cp.25 e 30: p det. acent.	Sempre tudo sep.

QUADRO 9 – ANÁLISE DAS ARTICULAÇÕES NO ALLEGRO
FONTE: O autor (2012)

[317] Abreviação: acent. = acentuado/a, acento.

Resumo: Szeryng e Ehnes usam recursos típicos do arco Tourte: um *detaché* mais 'colado' com as variações de encurtamento *detaché* acentuado e *martelé,* ou seja, o arco sempre na corda. Szeryng ainda utiliza um *portato* nas ligaduras que às vezes faz as notas parecerem ligeiramente separadas. Suas ligaduras nas *cortas* provocam uma sensação de anacruse e assim se distinguem das de Kuijken que liga cada *figura* de *corta* de maneira tética. Fischer usa um *detaché* 'macio' e leve que facilita a soltura do arco da corda esporadicamente.

Kuijken é o único a usar um *spiccato* de maneira consequente embora o grau de encurtamento das notas varie bastante; às vezes o arco fica mesmo na corda para salientar notas mais importantes. Schröder é surpreendentemente preso na corda o que não impede um jogo agógico expressivo. Podger também se utiliza basicamente de *detaché,* às vezes soltando o arco para *spiccato*. Como os dois usam o arco barroco vale lembrar que mesmo usando o *detaché* há uma ligeira articulação entre cada nota, o que não chega a ser o *vacuo*[318] recomendado por Tartini. Ibragimova também mistura *detaché* com *spiccato*.

Todos exceto Szeryng e Kuijken deixam separadas as passagens com *cortas.*

---

[318] Cf. nota 315.

3.4 ORNAMENTAÇÃO

3.4.1 Histórico de ornamentação

A ornamentação pode ser dividida em duas partes: os ornamentos essenciais, indicados ou não por sinais variados e a ornamentação notada ou explicitada. Os ornamentos essenciais são trilos, que são esperados em todas as cadências,[319] apojaturas, grupetos e mordentes que o intérprete tem certa liberdade de aplicar, sempre com bom gosto e em conformidade com nacionalidade e estilo da música em questão. A Sonata em Lá menor tem bastantes trilos indicados por Bach, mas a indicação de outros – principalmente em cadências – foi omitida, porém os trilos devem ser colocados. Um pouco enigmática pode parecer a cadência final do Grave com as linhas onduladas na antepenúltima nota; segundo Schröder (2007) trata-se de um ornamento típico do século XVII, o *tremolo*, que era efetuado com um vibrato de arco; dado o arcaísmo deste ornamento, Schröder sugere começar o trilo do último tempo do compasso com a nota real como era praxe no século XVII.

O Grave é um exemplo de música que é quase um ornamento só.[320] Fanselau afirma haver uma influência nítida do *stylus phantasticus* neste movimento. Este estilo instrumental originário dos séculos XVI e XVII tinha como característica a forma livre com acordes e floreios improvisados. Os contemporâneos de Bach – Buxtehude, Pisendel, Matteis e Geminiani – também se valeram deste estilo em obras para violino. Fanselau ainda aponta a maneira como o baixo desce em modo eólico como outro traço arcaizante, como outra possível indicação da presença do *stylus phantasticus*[321] (FANSELAU, 2000, p. 309-315).

O Andante tem as suas duas partes A e B repetidas; no período barroco era costume aproveitar a repetição para ornamentar, em termos retóricos dizer a mesma coisa de outra maneira. O mesmo ocorre com o Allegro, mas o caráter deste movimento oferece pouca oportunidade para ornamentação, a não ser que fossem inventadas ligaduras diferentes na repetição. Ligaduras também eram consideradas uma espécie de adorno. Como mencionado acima, vibrato era considerado ornamentação e será tratado como tal na análise a seguir.

---

[319] A palavra para trilo em francês é *cadence* (TARLING, 2000, p. 47).

[320] Como apêndice apresento uma análise mais aprofundada do Grave que inclui um desdobramento dos ornamentos floreados.

[321] Cf. nota 166.

3.4.2 O primeiro movimento: Grave

As características ornamentais acima expostas do primeiro movimento serão tratadas à parte aqui. O aspecto dos ornamentos essenciais de todos os movimentos será tratado de uma vez só em seguida.

3.4.2.1 Análise das gravações e resumo

Faremos uma avaliação do modo como os violinistas abordam o aspecto de ornamentação dos floreios, ou mesmo até que ponto a ligação entre os acordes é por eles considerada ornamento; com referência à metáfora de Schröder acima (p. 105): de que maneira é derretida a improvisação por Bach congelada neste prelúdio? (Quadro 10).

Violinista	Avaliação da abordagem dos floreios
Szeryng	Andam.[322] lento,[323] floreios reg. Som const. e sust.
Ehnes	Andam. muito lento, floreios extremamente reg. Som const. e sust.
Fischer	Andam. lento, floreios reg. Som delicado (apesar de muito vibrato).
Schröder	Andam. + rápido, floreios livres e plásticos. Floreios com dir.
Kuijken	Andam. + rápido, floreios livres e plásticos. Floreios com dir.
Podger	Andam. + rápido, floreios livres e plásticos. Floreios com dir.
Ibragimova	Andam. lento, floreios livres e plásticos. Som delicado.

QUADRO 10 – AVALIAÇÃO DA ABORDAGEM DOS FLOREIOS DO GRAVE
FONTE: O autor (2012)

---

[322] Abreviações: andam. = andamento; div. = divisão/ões; reg. = regular/es; const. = constante; dir. = direcionamento.
[323] O andamento escolhido neste movimento já revela indícios da concepção interpretativa adotada.

Resumo: Existe uma divisão de percepção bem nítida entre os ‘modernos’ e os ‘barrocos’ e neste quesito Ibragimova, apesar do andamento mais lento, fica do lado dos segundos: há, por parte dos primeiros, um cuidado grande de ser exato, preciso e respeitoso com a notação; o andamento é freado a fim de poder ‘cantar’ e pronunciar cada semifusa, não existe nenhuma liberdade rítmica. Szeryng e Ehnes ainda ostentam um som amplo e cheio, enquanto Fischer mantém uma sonoridade mais delicada (a questão do vibrato será tratada a seguir). Isto não quer dizer que não haja proposta musical; há fraseados tímidos, pequenos ritardandos nas cadências e respiração depois destas, mas apesar disto, a sensação é de uma imagem estática, ‘congelada’.

Ibragimova e os ‘barrocos’ exibem uma concepção radicalmente diferente; cada um à sua maneira trata de forma livre os floreios usando acelerandos e ritardandos para dar direcionamento aos floreios e para salientar notas harmonicamente importantes dentro destes. O andamento lento dos ‘modernos’ serve para poder valorizar as notas menores e dar-lhes expressividade enquanto o andamento mais ágil dos ‘barrocos’ evidencia a pulsação mais ampla dos pilares de acordes nos tempos 1 e 3. A flexibilidade na execução dos floreios espelha o contorno plástico da escrita da mão de Bach no manuscrito (cf. anexo I) e cria a impressão de menos rigidez e mais desprendimento e invenção.

3.4.3 A sonata como um todo: ornamentos essenciais

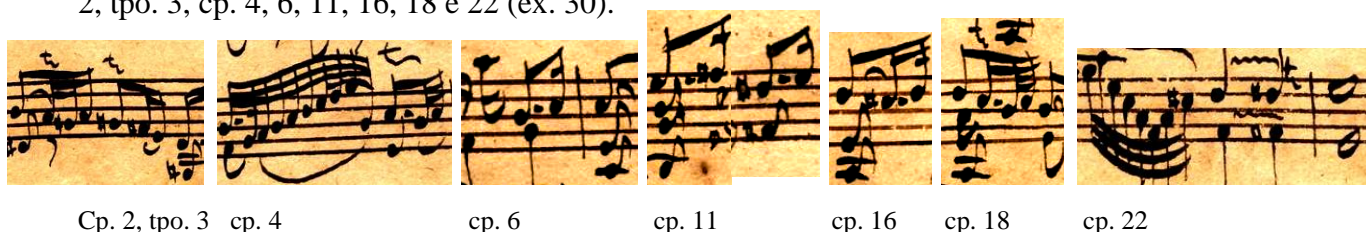
Os trilos aparecem em situações variadas durante a obra toda e a questão de como iniciar os trilos tem propostas divergentes. No século XVIII a tendência é começar o trilo com a nota superior, mas há exceções. Importante é ter consciência de que um dos motivos de começar o trilo com a nota superior é que esta tende a formar dissonância com o baixo; o comprimento da apojatura e a velocidade do trilo precisam ser adequados ao afeto e ao andamento da música. No Grave há trilos que já vêm precedidos de apojatura, não havendo a necessidade de reiterá-la. O compasso 18 é um caso especial; o Ré do acorde no tpo. 2 é apojatura do trilo no Dó, portanto seria preferível ligá-lo a este e não separar o acorde do trilo. A cadência final com o *tremolo* e trilo será verificada depois.

A Fuga tem algumas cadências onde a indicação de trilo foi omitida e o Andante tem dois trilos dos quais o primeiro tem possibilidades diferentes de solução.

As *tierces coulées* no Grave, que Bach anota como duas semicolcheias, seriam tocadas de modo leve, sem acento e com diminuendo (TARLING, 2000, p. 53). Como já se tratou delas em parte no capítulo anterior serão comentadas na resumo a seguir.

3.4.3.1 Análise das gravações e resumo

No quadro 11 será descrita a maneira de execução dos seguintes trilos no Grave: cp. 2, tpo. 3, cp. 4, 6, 11, 16, 18 e 22 (ex. 30).

Cp. 2, tpo. 3 cp. 4 cp. 6 cp. 11 cp. 16 cp. 18 cp. 22

EXEMPLO 30 – TRILOS ANALISADOS DO GRAVE
FONTE: J. S. Bach Autógrafo, 1720

Violinista	**Cp.2, tpo.3**	**Cp. 4**	**Cp. 6**	**Cp. 11**	**Cp. 16**	**Cp. 18**	**Cp. 22**
Szeryng	Com.[324] c. n. real	Com. c. n. real	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Ré como apoj. e liga ao Dó♯	Sep. Ré do Dó	Tpo. 3 só vib. tr. c. n. real e ant.
Ehnes	Com. c. n. real	Com. c. n. real	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Sep. Ré do Dó♯	Sep. Ré do Dó	Dois trilos duplos, com. c. n. real
Fischer	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Sem trilo	Sep. Ré do Dó♯, e reit. apoj.	Sep. Ré do Dó e reit. apoj.	Tpo. 3 só vib. tr. c. n. sup. sem ant.
Schröder	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Ré como apoj. e liga ao Dó♯	Sep. Ré do Dó	Tpo. 3 vib. de arco, tr. c. n. real e ant.
Kuijken	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Ré como apoj. e liga ao Dó♯	Ré como apoj. e liga ao Dó	Tpo. 3 vib. de arco, tr. c. n. real e ant.
Podger	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Ré como apoj. e liga ao Dó♯	Ré como apoj. e liga ao Dó	Tpo. 3 pco. vib, tr. c. n. real sem ant. gliss.
Ibragimova	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Ré como apoj. e liga ao Dó♯	Sep. Ré do Dó e reit. apoj.	Tpo. 3 vib. de arco, tr. c. n. sup. sem ant.

QUADRO 11 – DESCRIÇÃO DE EXECUÇÃO DE TRILOS DO GRAVE
FONTE: O autor (2012)

---

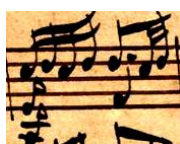
[324] Abreviações: com. = começa/começando; n. = nota, c. = com; sup. = superior; apoj. = apojatura; vib. = vibrato; ant. = antecipação; reit. = reiterar.

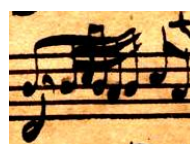
Resumo: Nos dois primeiros trilos Szeryng e Ehnes começam com a nota real, talvez com o argumento de respeitar/seguir a linha melódica – no primeiro caso descendente e no segundo ascendente. Todos os outros começam coma a nota superior. Nos compassos 6 e 11 há praticamente unanimidade em começar coma a nota superior. A surpresa fica por conta de Fischer que no cp. 11 não trila.

No cp. 16 Szeryng e Ibragimova estão em sintonia com os 'barrocos' tocando como está notado, apenas adicionando um trilo no Dó♯. Ehnes e Fischer separam o Ré do Dó♯, e Fischer ainda reitera a apojatura. Cp. 18 apenas Kuijken e Podger entendem e tocam o Ré como apojatura, os outros separam o Ré do Dó, sendo que Fischer e Ibragimova reiteram a apojatura. Apesar de ser um detalhe Kuijken e Podger demonstram aqui uma disposição em ir por trás da superfície da notação e o resultado é compensador.

Na cadência final só Schröder e Kuijken estão de acordo na execução. No mais, cada um tem proposta diferente (cf. detalhes no quadro 11). É surpreendente que Podger não faça vibrato de arco, mas um glissando do tpo. 3 para tpo. 4 e impressiona a destreza com a qual Ehnes faz dois trilos duplos, solução que Bach com pouquíssima probabilidade tinha em mente.

Como ornamento improvisado Schröder e Kuijken fazem apojatura no Lá, cp. 4, tpo. 1. Kuijken faz mordente no primeiro Fá^4 cp. 8, no Dó♯^{3} cp. 9 e no Fá^4 cp. 19, tpo. 4, um trilinho no Dó♯^{3} cp. 15, tpo. 3 e finalmente um *port de voix double*[325] no Ré^4 cp. 21, tpo. 1. Schröder faz um trilo no Dó^4 cp. 8. A aplicação destes pequenos ornamentos essenciais demonstra certa coragem dos dois em mudar o 'texto', prática certamente mais comum à época de Bach.

No quadro 12 da Fuga verificamos os seguintes trilos: cp. 17, 44 e 279 e do Andante: cp. 10 e 25 (ex. 31).

Fuga, cp. 17

Fuga, cp. 44 e 279

Andante, cp, 10

Andante, cp. 25

EXEMPLO 31 – TRILOS ANALISADOS DA FUGA E DO ANDANTE
FONTE: J. S. Bach Autógrafo, 1720

---

[325] Ornamento francês (inglês: *slide*, alemão: *Schleifer*): apojatura de duas notas ascendentes (aqui Si♭ Dó, Ré).

Violinista	Cp. 17 da Fuga	Cp. 44 e 279 da Fuga	Cp. 10 do Andante	Cp. 25 do Andante
Szeryng	Com. c. n. real	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup. antes do tpo. e ant.	Com. c. n. sup.
Ehnes	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup. antes do tpo.	Com. c. n. sup.
Fischer	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.
Schröder	Com. c. n. real	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.
Kuijken	Com. c. n. real	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.
Podger	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.
Ibragimova	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.	Com. c. n. sup.

QUADRO 12 – DESCRIÇÃO DE EXECUÇÃO DE TRILOS DA FUGA E DO ANDANTE
FONTE: O autor (2012)

Resumo: Nestes casos todos estão mais de acordo pela natureza mais simples dos ornamentos. O cp. 17 da Fuga tem um trilo rápido e quase não se percebe por onde começa. No cp. 10 do Andante Szeryng e Ehnes antecipam o início do trilo – ou a apojatura do mesmo – de maneira que mais parece uma espécie *tierce coulée* seguido de trilo começado com a nota real. Kuijken é o único a fazer uma ponte em forma de escala ascendente no final da segunda casa no cp. 11 do Andante para a parte B.

A seguir farei uma descrição do uso de vibrato de cada um dos violinistas (quadro 13). O vibrato é conhecido e apreciado desde sempre como meio de embelezamento do som; os instrumentistas imitavam a voz humana à qual era atribuída uma propensão natural ao vibrato (MOZART, 1756). Autores desde o século XVI até o início do século XX mencionam o benefício de um vibrato bem aplicado assim como advertem contra o seu mau uso.[326] Para música até o século XIX o importante é o conceito do vibrato como ornamento. Um recurso de produção sonora que é contínuo e onipresente deixa de ser ornamento e passa a ser fator constituinte de som. Como vimos acima, o uso de vibrato desta natureza com plena aceitação majoritária conhecemos só a partir das décadas de 20-30 do século XX.

[326] A favor: Agricola, 1529; Mersenne, 1636; Geminiani, 1751; Mozart, 1756; com ressalvas: Muffat, 1698; Mozart, 1756; Auer, 1920.

O vibrato parece até certo ponto ser um fenômeno de moda; em 1636 Mersenne relata que os alaudistas ‘antigos’ usavam o vibrato quase o tempo todo, motivo pelo qual os ‘modernos’ o rejeitavam; ele considerava tanto a ausência como o exagero do uso de vibrato um vício (BOYDEN, 1965, p. 177-178). Thomas Mace em 1676 se refere ao vibrato como ‘fora de moda hoje em dia’ deixando implícito que no passado teria sido mais comum (*ibid.*). Leopold Mozart em 1756 se refere àqueles que usam o vibrato o tempo todo como parecendo com ‘febre eterna’;[327] podemos deduzir que uma espécie de vibrato ‘contínuo’ era conhecida, mas entrava e saia de moda.

O fato de ter havido no passado certa oscilação no uso do vibrato – ora para mais, ora para menos – talvez seja indício de que hoje, depois de um tempo com predomínio forte do vibrato na constituição do som nos instrumentos de cordas, possamos voltar a ter um aproveitamento mais criterioso deste recurso expressivo natural.

Violinista	Descrição do uso de vibrato
Szeryng	I[328]: moderado, mais em notas longas (semic. e mais) e de repouso, última n. pco. vib. II: pco. vib. III: pco. vib. IV: n. finais vib. intenso. Geral: vib. c. pca. intens. e ampl.
Ehnes	I: vib. cont.[329] tamb. em algumas fusas, c. pca. intens. e ampl. II: vib. em col., tamb. em dobrados, intenso. III: vib. cont. tamb. em algumas semic. IV: n. finais vib. intenso.
Fischer	I: vib. variado. No f vib. intenso, tamb. em fusas, p menos ou nada. II: : vib. em col., tamb. em dobrados, intenso. III: sem vib. para vib. intenso no f. IV: n. finais vib. intenso.
Schröder	I: pco. vib e lento em algumas n. longas (semic. e mais). II: sem vib. III: só algumas n. IV: sem vib.
Kuijken	I: pco. vib em algumas n. harm. import. II: sem vib. III: sem vib. IV: n. finais pco. vib.
Podger	I: pco. vib em algumas n. harm. import. II: sem vib. n.final pco. vib. III: sem vib. (exceto lá^4 cp. 16 e Dó^5 cp. 17). IV: sem.vib.
Ibragimova	I: sem vib. nenhum. II: sem vib. III: sem vib. IV: sem vib.

QUADRO 13 – DESCRIÇÃO DO USO DE VIBRATO NA SONATA TODA
FONTE: O autor (2012)

[327] ... *das immerwaehrende Fieber* (MOZART, 1756, XI § 3).
[328] I = Grave, II = Fuga, III = Andante, IV = Allegro.
[329] Abreviações: semic. = semicolcheias; intens. = intensidade; ampl. = amplitude; cont. = contínuo; tamb. = também; col. = colcheia; harm. = harmonicamente; import. = importante/s.

Resumo: Os ‘modernos’, exceto Ibragimova, usam o vibrato com critério definido: nos movimentos lentos Szeryng e Ehnes o mantêm sempre presente, porém, de modo dosado, mais lento e relaxado. Fischer varia entre nenhum vibrato nos pianos e um relativamente intenso nos fortes. Nos movimentos rápidos a tendência é intensificar o vibrato mesmo em dobrados e acordes. Nas notas finais da Fuga e do Allegro o vibrato é bem vigoroso.

Os ‘barrocos’ fazem uso bem mais restrito de vibrato; o critério é outro: ir esporadicamente de nenhum para um pouco para salientar notas ou acordes de destaque. Ibragimova vai ao extremo de praticamente não o aplicar nunca.

3.5 TEMPO E AGÓGICA

3.5.1 Histórico de andamentos e agógica

A percepção do tempo é fortemente sujeita a subjetividade: pessoas tendem a sentir o movimento ou andamento musical de forma individual. Além disto, fatores acústicos obrigam o intérprete a adaptar os andamentos conforme as condições variadas de ambientes diferentes. Por esta razão o andamento de uma música é bastante relativo e disto músicos de todos os tempos tiveram e têm consciência. Porém, uma divisão básica em lento e rápido com gradação para mais e para menos é fundamental na música. Serve de criar contraste e variação e visa prender a atenção do ouvinte. Em um sentido mais profundo espelha a natureza humana que tende a oscilação entre estados de espírito – como alegria e tristeza – e em um nível maior de sofisticação a música barroca queria expressar afetos variados usando os mais diversos recursos, sendo um deles o próprio andamento.

A divisão dos movimentos em lento-rápido-lento-rápido é uma característica do gênero *sonata da chiesa* do qual faz parte a obra aqui tratada. A indicação *grave* que leva o primeiro movimento é junto com as indicações *adagio* e *largo* uma instrução para andamento lento; o grau e relação de lentidão destes variam de autor para autor. Para alguns como Mozart (1756) o *grave* era caracterizado como 'triste' e 'sério', considerando-o o andamento mais lento. A Fuga não leva instrução de tempo e nestes casos era esperado um *tempo ordinario,* uma espécie de andamento 'normal' sem comprometer o andar dos acontecimentos. O *andante* era associado ao andar/caminhar mesmo e às vezes ainda com a conotação de andar 'a passos firmes', assim indicando antes um caráter do que propriamente velocidade (Brossard e NORTH, *apud* TARLING, 2000, p. 29-30). Há uma tendência do *andante* se tornar um movimento lento durante o século XIX.[330] Em certa obra de Wagner o *andante* chega a ser mais lento que *adagio* (BROWN, 1999) e este caráter lento de *andante* tende a perdurar no século XX. *Allegro* sem outra especificação é uma indicação de caráter leve e alegre cujo andamento não deve ser apressado.

---

[330] Principalmente com Robert Schumann (1810-1856) e Richard Wagner (1813-1883), (BROWN, 1999, p. 359-360).

3.5.1.1 Análise das gravações e resumo

No quadro 14 é possível fazer uma comparação de andamentos entre os intérpretes. É importante salientar que a média de pulsação mostrada pode esconder de forma bastante prejudicial o uso de recursos agógicos aplicados nas interpretações. Por outro lado serve para ter uma ideia geral das diferenças de andamento e para verificar se é possível estabelecer algum padrão nestas diferenças.

Violinista	Grave	Fuga	Andante	Allegro
Szeryng	Duração: 4:26 P. m.[331]: ♪ = 41,5 bpm[332]	Duração: 8:03 P. m.: ♩ = 72 bpm	Duração: 5:38 P. m.: ♪ = 56 bpm	Duração: 4:03[333] P. m.: ♩ = 82 bpm
Ehnes	Duração: 5:16 P. m.: ♪ = 35 bpm	Duração: 8:18 P. m.: ♩ = 70 bpm	Duração: 6:03 P. m.: ♪ = 51 bpm	Duração: 5:37 P. m.: ♩ = 83 bpm
Fischer	Duração: 4:52 P. m.: ♪ = 38 bpm	Duração: 8:07 P. m.: ♩ = 72 bpm	Duração: 5:28 P. m.: ♪ = 58 bpm	Duração: 5:20 P. m.: ♩ = 88 bpm
Schröder	Duração: 3:46 P. m.: ♪ = 49 bpm	Duração: 8:32 P. m.: ♩ = 68 bpm	Duração: 5:05 P. m.: ♪ = 61 bpm	Duração: 5:42 P. m.: ♩ = 82 bpm
Kuijken	Duração: 3:28 P. m.: ♪ = 53 bpm	Duração: 8:24 P. m.: ♩ = 69 bpm	Duração: 5:45 P. m.: ♪ = 54 bpm	Duração: 5:37 P. m.: ♩ = 83 bpm
Podger	Duração: 3:56 P. m.: ♪ = 47 bpm	Duração: 8:28 P. m.: ♩ = 68 bpm	Duração: 4:48 P. m.: ♪ = 66 bpm	Duração: 5:56 P. m.: ♩ = 80 bpm
Ibragimova	Duração: 4:34 Ps. m.: ♪ = 40 bpm	Duração: 7:42 P. m.: ♩ = 75 bpm	Duração: 5:31 P. m.: ♪ = 56 bpm	Duração: 5:23 P. m.: ♩ = 88 bpm

QUADRO 14 – DURAÇÃO E PULSAÇÃO MÉDIA DE CADA MOVIMENTO
FONTE: O autor (2012)

Resumo: Observa-se em primeiro lugar que as diferenças são mais acentuadas nos movimentos lentos do que nos rápidos. Na Fuga há uma diferença de 50 seg. entre o mais lento (Schröder) e o mais rápido (Ibragimova), mas entre os segundos colocados de cada lado há apenas diferença de 25 seg. No Allegro a diferença entre os extremos é de 36 seg. com

[331] Abreviação: p. m. = pulsação média; seg. = segundo (medida de tempo).
[332] Batimentos por minuto, valores aproximados.
[333] Szeryng não repete a 2ª parte.

Podger mais lenta e Fischer mais rápida. Na Fuga observamos uma tendência dos ‘modernos’ serem ligeiramente mais rápidas do que os ‘barrocos’, enquanto no Allegro não se pode estabelecer tal distinção entre os grupos. Embora uma ‘barroca’ ser mais lenta e uma ‘moderna’ ser mais rápida há bastante equilíbrio.

No Grave que é o movimento mais curto da Sonata a diferença dos extremos é de quase dois minutos (1:48 min.)[334] sendo Kujken o mais rápido e Ehnes o mais lento. Neste movimento a divisão está bem clara entre os dois campos revelando toda uma concepção diferente. O fato da indicação *grave* que, como vimos, implica seriedade e desalento é interpretado de maneira fundamentalmente distinta entre os grupos: para os ‘modernos’ a lentidão se refere aos valores menores – fusas e semifusas – que são pronunciados com clareza e regularidade, enquanto para os ‘barrocos’ a lentidão parece referir-se à pulsação espaçada dos pilares estruturais dos acordes nos tempos fortes.

Entre os mais e menos ‘andados’ do Andante há diferença de 1:15 min., desta vez entre Podger e Ehnes. Embora a mais rápida seja ‘barroca’ e o mais lento seja ‘moderno’ neste movimento há certa unanimidade entre os grupos; por exemplo, Kujken é mais lento que Szeryng e Fischer. Curiosamente, Ibragimova em termos de andamento se alinha mais com os ‘modernos’ do que os ‘barrocos’.

3.5.2 Agógica: histórico e análise

O uso de agógica como recurso para simular improvisação e concomitantemente como recurso de expressividade já foi abordado no capítulo anterior sobre ornamentos. O seu emprego é conhecido desde o século XVI quando *suspiratio* e *suspirium*[335] no canto eram considerados meios para expressar afetos. Frescobaldi (1614), Monteverdi e Cerone (1613) o descrevem no século XVII e mais tarde Pier Francesco Tosi (1723), Quantz (1752) e C. P. E. Bach (1753) o mencinam sob a denominação *rubato* ou *tempo rubato*. No final do século XIX Hugo Riemann (1849-1919), importante musicólogo alemão, criou o termo ‘agógica’ para as pequenas oscilações e acentuações empregadas em prol de expressividade.[336]

---

[334] Abreviação: min. = minuto.
[335] Respectivamente ‘respiração’ e ‘fermata’.
[336] *AGOGIC*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001.

É muito difícil medir a agógica e estabelecer indicadores que permitam uma comparação numérica entre os intérpretes.

Será feita a tentativa de avaliar o uso de agógica onde talvez menos o esperássemos: na textura amarrada da Fuga (quadro 15). Até que ponto os intérpretes se permitem fazer pequenos desvios no andamento e respirações para fins de expressividade e elucidação estrutural?

A Fuga se constitui de varias apresentações do sujeito, intercaladas por episódios e divertimentos; as transições de uma parte para outra são oportunidades naturais de respiração antecedida ou não de pequeno *ritardando*. Todos os elementos da Fuga tendem a segmentar-se de dois em dois compassos: o sujeito é de dois compassos, o divertimento que aparece pela primeira vez no cp. 5 e é repetido várias vezes durante o movimento se divide em uma espécie de pergunta e resposta totalizando dois compassos, os elementos do trecho entre os cp. 45 e 61 são organizados de dois em dois compassos, os episódios que iniciam no cp. 94 e no cp. 206 do mesmo modo. Em todos estes casos é possível articular com maiores e, principalmente, menores respiros entre cada par de compassos. Além disso, tem vários trechos com acordes de três e quatro sons que podem ser segurados em rédeas curtas.

Estabelecerei quatro categorias a serem avaliadas: 1) respiração entre seções maiores, 2) articulação entre segmentos de dois compassos, 3) *ritenuto* em passagens de acordes cheios e finalmente 4) demora enfática ou acento agógico nas sequências de semicolcheias. Na avaliação usarei uma escala de três pontos: nenhum/a (nenh.), pouco/a (pco.) e muito/a (mto.). Se necessário seguirão comentários (após //).

Violinista	Avaliação do uso de agógica na Fuga
Szeryng	1) pco. 2) pco. 3) nenh. 4) pco. // 2) + c. din.[337]
Ehnes	1) nenh. 2) nenh. 3) pco. 4) pco. // 2) a queb. de ac. cria pco. rit.
Fischer	1) pco./mto 2) pco. 3) pco. 4) nenh. // 2) + c. din.
Schröder	1) pco./mto. 2) pco. 3) pco. 4) pco.
Kuijken	1) pco. 2) pco. 3) pco. 4) pco.
Podger	1) mto. 2) mto. 3) mto. 4) mto. // geral: os 'mtos.' se referem a frequência, não necessariamente a quantidade.
Ibragimova	1) mto. 2) mto. 3) pco. 4) mto. // geral: igual a Podger.

QUADRO 15 – DESCRIÇÃO DO USO DE AGÓGICA NA FUGA
FONTE: O autor (2012)

Resumo: Excetuando Podger e Ibragimova, constatamos que o recurso de agógica é aplicado de modo um tanto limitado. Principalmente Szeryng e Ehnes tendem a manter o fluxo implacável e praticamente ininterrupto apenas insinuando superficialmente a subdivisão estrutural. A ligeira demora que Ehnes apresenta nos acordes cheios parece mais ser consequência da maneira como ele os quebra do que propriamente uma opção de uso agógico. Fischer por sua vez é bem explícita no uso de agógica para indicar transição de uma seção maior para outra, enquanto ela, assim como Szeryng, usa recursos de dinâmica para a categoria 2. Schröder e Kuijken são relativamente discretos no uso de agógica, o primeiro sendo mais claro só na categoria 1.

Bem notório é o emprego deste recurso por parte de Ibragimova e, principalmente, Podger. Elas usam toda oportunidade para fazer uso da agógica em todas as categorias pesquisadas, embora em termos quantitativos não chegue a ser exagerado.[338]

---

[337] Abreviação: din. = dinâmica.
[338] Esta avaliação, evidentemente, é opinião do autor.

3.6 DINÂMICAS

3.6.1 Histórico de dinâmicas

Hans-Peter Schmitz no livro *Die Kunst der Verziehrung im 18. Jahrhundert* (1983)[339] sugere que a época barroca, no que diz respeito à dinâmica, pode ser chamada de 'era do *forte'*. O *piano* teria papel secundário, basicamente como contraste esporádico à dinâmica mais vigorosa prevalente. Para chegar a esta conclusão ele observa que de modo geral a primeira indicação de dinâmica – e, via de regra, esta só aparece depois de alguns compassos – é um *piano*, assim deduzindo que o trecho inicial/anterior era *forte*. Um exame do autógrafo dos Solos de fato confirma tal observação. Aliás, o que chama atenção ao verificar indicação de dinâmica é a escassez da mesma; das seis obras que compõe os Solos além da segunda Sonata aqui pesquisada apenas a terceira Partita apresenta tal indicação. Estes dados são sintomáticos e refletem o fato de que a responsabilidade da aplicação de dinâmica era considerada tarefa do intérprete.

A questão de dinâmica em música barroca é muito ligada à articulação como foi sugerido no capítulo 3.3. A concepção da música com hierarquias intrínsecas já dava muita informação ao intérprete: em primeiro lugar a hierarquia dos tempos; o compasso era dividido em notas boas (tempos fortes) e ruins (tempos fracos).[340] Elementos que quebram esta hegemonia quando ocorrem nos tempos fracos são: harmonias fortes que chamam para si acentos e apoios, ligaduras que, além da demora enfática, pedem acento no início, notas estranhas à tonalidade marcadas com acidentes e ritmos sincopados. A apresentação e a volta de um tema em qualquer contexto precisam ser evidenciadas através da dinâmica, assim como ritmos marcantes.

De modo geral movimentos rápidos e vivos eram associados à dinâmica *forte* e os lentos e introspectivos ao *piano;* o modo maior *forte* e o menor *piano*; contorno melódico ascendente com crescendo, o descendente com diminuendo. Principalmente em música rápida nem todos os compassos têm o mesmo peso podendo um ter a função de anacruse e assim recebendo menos ênfase dinâmica do que o compasso apoiado. Finalmente, o conceito barroco de *messa di voce*, vinda do canto, onde é dada forma e feição a notas mais longas:

---

[339] A arte da ornamentação no século XVIII.
[340] Em italiano *buona/ cattiva*, alemão: *gut/schlecht*; inglês: *good/bad*

iniciando fraco, crescendo para o meio e diminuindo até o fim. Com esta riqueza de indícios de variação dinâmica à disposição dos músicos, recebidos através de tradição, os compositores não sentiam necessidade de marcar dinâmicas a não ser que queriam surpreender e pedir uma que fosse contrária ao esperado.

Esta notação que Haynes chama de 'implícita' contrasta com aquela que começa a ser desenvolvida a partir do século XIX. A partir daí cada vez mais detalhes de instrução de interpretação vêm sendo 'explicitados'. O músico gradativamente perde a liberdade para improvisar e lhe é imposto a obrigatoriedade de cumprir as ordens expressas nas marcações, sejam elas de dinâmica ou articulação.

O gosto pelas 'grandes linhas' de fraseado que induz o intérprete a olhar para os horizontes em busca por pontos sempre distantes de chegada e de repouso o faz esquecer o detalhamento dinâmico mais rebuscado no caminho. Depois de comentar as lacunas deixadas por Bach ao omitir indicação dinâmica, Rostal recomenda para certos trechos dos Solos o preenchimento delas com *dinâmicas de terraço.*[341] Ele também adverte contra o hábito de automaticamente crescer com linha melódica ascendente e diminuir na descida; Rostal então finaliza: "Mas em todo caso devemos pensar em grandes linhas e por isso não deliciar-nos em inúmeros pequenos e curtos contrastes dinâmicos." [342] (ROSTAL, 1982, p. 123). Tudo leva a crer que era exatamente isto – deliciar-se com contrastes dinâmicos – que se fazia na época de gênese dos Solos.

Indiretamente dinâmicas e volume de som são relacionados. Como vimos no capítulo sobre as transformações feitas nos instrumentos de cordas na virada do século XVIII para XIX, um dos principais objetivos era o desejo por mais volume de som; o novo formato do arco Tourte servia ao mesmo propósito. As salas grandes onde eram dados os concertos públicos exigiam som volumoso dos violinistas, mas aparentemente estes não se importaram com o preço que o som potente exigia. Jaap Schröder entende que a maneira moderna de tocar violino, tendo constantemente o intuito de explorar técnicas novas e 'melhorar' gerações passadas, se desenvolveu de tal modo que em muitos aspectos parece incompatível com a música de séculos passados.[343] Que é evidente que o instrumentário 'moderno' não facilita é fato, mas como já mencionado anteriormente, o mais importante é adequar o conhecimento e

---

[341] Em alemão: *Terrassen-Dynamik*, na versão de Rostal em inglês: *terraced dynamics*. Trata-se de mudanças dinâmicas por degraus, sem crescendos ou diminuendos.

[342] *In jedem Fall aber sollte man großflächig* (na versão inglêsa: *grand line*) *denken und sich daher nicht an unzähligen kleinen und kurzen dynamischen Kontrasten ergötzen.*

[343] SCHRÖDER. *The Chaconne and Baroque Tradition.* In: EICHE, 1985, p. 131.

a atitude do intérprete às peculiaridades da música do passado. É preciso ter noção do resultado que se quer para ir em busca dele com a ferramenta à disposição; para usar uma metáfora: se precisamos martelar um prego na parede e não tivermos por perto a melhor ferramenta para isto que é o martelo, vamos evitar entortar o prego com o marrão, sapato ou qual for o utensílio à disposição.

3.6.1.1 Análise das gravações e resumo

Dadas as características de gravações, onde é possível manipular o volume geral, é praticamente impossível fazer, a partir delas, comparação entre o volume de som de cada violinista. De qualquer maneira este é, até certo ponto, irrelevante para a presente pesquisa a não ser que fosse para constatar uma eventual ligação entre volume grande e falta de detalhamento dinâmico acima descrito. Mas, não sendo possível tal constatação, daremos mais ênfase na avaliação da dinâmica relativa aplicada pelos intérpretes.

No Grave serão estabelecidas as seguintes categorias: dinâmica geral; apesar de não poder medir em valores absolutos a intensidade sonora, farei uma avaliação subjetiva da impressão de intensidade que a interpretação dá; isto pode ser percebido intuitivamente, por exemplo, pela maneira de executar os acordes e intensidade de vibrato (quadro 16). Apesar de ser um movimento lento e grave e, portanto, sugerir um nível dinâmico mais íntimo e discreto é um prelúdio, uma abertura para uma obra maior; as ênfases dadas podem ser diferentes.

Na segunda categoria verifico se os intérpretes acompanham a paisagem melódica com crescendos e diminuendos, uma vez que os floreios do movimento apresentam um constante sobe e desce; na terceira observo o tratamento dinâmico dado às notas ou aos acordes surpreendentes como o tpo. 3 no cp. 2; tpo. 2/3 do cp. 8; tpo. 1 dos cps. 10, 11, 17 e 18; tpo. 3 dos cps. 12, 17, 19 e 20. Finalmente será avaliada a feição das notas[344] mais longas, se sustentadas ou diminuídas e se é usado a *messa di voce*.

---

[344] Corresponde ao termo em inglês *note shaping.*

Violinista	Intensidade geral percebida	Cresc. e dim. conforme direção melódica	Acentos em notas e acordes surpreendentes	Feição de notas + longas e evt. uso de *messa di voce*
Szeryng	Forte e intenso	Pco. cresc.: 8/1[345], 13/3 e 4, 15/4 Pco. dim.: 4/2, 6/4, 12 /4, 13/2, 14/2 e 4, 17/4, 18 /4, 19/3, 20/3 e últimos $3^1/_2$ cps.	Cp.20 tpo.3 + f	Pco. dim. na 1ª 𝅘𝅥𝅯 7/2. Nota final dim. Sem *mdv.*[346]
Ehnes	Mezzoforte	Cresc.: 5/3 até 6/2. Pco. cresc.: 7/3, 9/1, 11/1 e 2, 13/2, 15/1, 16/1 e 3, 17/1, 19/4, 20/2 e 3, 22/1. Pco. dim.: 10/4, 16/2 e 3, 18/4, 21/1 e 2, n. final dim.	Quase súbito p 11/1, Ac.: 8/2, 19/3, 20/3	Todas as n. + longas c. dim. no final. Sem *mdv.*
Fischer	Mezzopiano	Cresc.: 2/3, 5/3 até 6/2, 8/2 e segue f, 11/2, 13/2, 15/4 e 16/1 e segue f, 20/1 e 2 Dim.: 6/4 e segue p, 12/1 e segue p, 18/1 e 2 e segue p, 20/4 e 21/1 e 2 e segue p, n. final dim.	Todos os ac. cheios são ante-cedidos por cresc. indis-criminadamente	Todas as n. + longas c. dim. no final. Sem *mdv.*
Schröder	Forte	Pco. cresc.: 1/4, 5/3 até 6/2, 13/2, Pco. dim.: 2/2 e 3, 6/4, 9/1, 18/4	Ac.: 8/2 e 3, 11/1, 12/3, 19/3, 20/3	Pco dim. em n. longas. Pco. *mdv.* 12/1
Kuijken	Mezzoforte	Pco. cresc.: 1/4, 5/3 até 6/2, 11/2, 13/2, Pco. dim.: 2/2 e 3	Ac.: 8/2 e 3, 10/1, 11/1, 12/3, 19/3, 20/3	Pco dim. em n. longas. Última n. dim. Pco. *mdv.* 5/1, 7/1
Podger	Mezzopiano	Pco. cresc.: 1/4, 8/2, 10/1, 13/2, 17/1 e 4, 19/3 e 4, Pco. dim.: 2/2 e 3, 9/1, 14/3,	Pco. acento: 2/4, 10/1, 12/3, 19/1 e 4,	Pco dim. em n. longas. Última n. dim. Pco. *mdv.*: 5/1, 7/1, 11/1, 12/1, 15/3 e 4, 16/2, 17/3, 18/2
Ibragimova	Mezzopiano	Pco. cresc.: 1/2 e 4, 2/4, 5/3 até 6/2, 9/4, 16/2 e 3, 17/1, Pco. dim.: 2/1 e 2 e 3, 12/1 **só dim.** Muito dim. : 18/4, 20/3,	Pco. acento: 10/3, 19/3	Pco. *mdv.* em quase toda n. + longa. Nota final só dim.

QUADRO 16 – DESCRIÇÃO DO USO DE DINÂMICA NO GRAVE
FONTE: O autor (2012)

Resumo: Característico de todos é o uso reduzido de contrastes harmônicos em termos quantitativos. Os ‘modernos’ que de modo geral não fazem uso nenhum de agógica neste movimento parecem compensar com uma diferenciação dinâmica ligeiramente mais elaborada. Com algumas exceções as alterações dinâmicas acompanham o contorno melódico. Isto vale também para os ‘barrocos’ quando eles se utilizam do recurso; o fato do seu emprego menos frequente neste movimento por parte destes coincide com dois fatores: o andamento significativamente mais acelerado e a quantidade considerável de meios agógicos aplicada. Neste quesito Ibragimova se alinha totalmente aos ‘barrocos’ tratando os floreios de forma bastante livre e expressiva.

---

[345] Primeiro número é o compasso/o segundo é o tempo.
[346] Abreviação: *mdv = messa di voce.*

Em relação aos acentos e apoios em notas e principalmente acordes harmonicamente surpreendentes há uma tendência um pouco maior dos ‘barrocos’ de efetuá-los; porém, o próprio caráter do movimento alternando entre floreios monofônicos e acordes menores e maiores, que automaticamente se sobressaem em termos dinâmicos, torna difícil a tarefa de reconhecer o tratamento diferenciado entre acordes consoantes e mais dissonantes. Fischer invariavelmente cresce em direção aos acordes tornando-os mais previsíveis. Na quinta diminuta no cp. 11 Ehnes surpreende ao contrário com um piano quase súbito.

No que diz respeito à feição de notas individuais mais longas constatamos que os ‘modernos’, excetuando Ibragimova, não usam *messa di voce* de jeito nenhum. No conceito técnico moderno de violino refere-se ao recurso como ‘barriga’, de conotação negativa. No entanto, Ehnes e Fischer capricham no relaxamento da intensidade das notas longas com diminuendo, Szeryng não; ele sustenta todas as notas, o que cria uma tensão contínua com relaxamento apenas na última nota. Dos ‘barrocos’, aqui incluindo Ibragimova, apenas ela e Podger fazem uso extenso de *messa di voce*.

4 CONCLUSÃO

No artigo *Classical Sound Recordings and Live Performances: Artistic and Analytical Perspectives*[347] Dorottya Fabian discute a validade de considerar gravações como performances e se seriam compatíveis com e comparáveis a um evento ao vivo. Dada a característica de uma gravação em estúdio onde normalmente uma peça não é gravada integralmente do início ao fim sem interrupções e emendas, e onde técnicos de som e outras circunstâncias externas podem interferir no resultado artístico, filósofos da música e pesquisadores[348] têm questionado o valor deste tipo de registro artístico como base para avaliar questões interpretativas.

Com base nos resultados da pesquisa que realizou com dezenas de músicos que gravam CDs regularmente, Fabian conclui que registro sonoro em CD tem validade como performance. Os dados mostram que do ponto de vista dos próprios intérpretes suas performances em CD se aproximam consideravelmente àquelas dadas em concertos ao vivo.[349] Comentários espontâneos dos entrevistados confirmam, porém, que preocupações com perfeição técnica, adaptação à repetibilidade e falta de impacto do público tiram um pouco da espontaneidade da performance em estúdio. Parece-me que estes dados devem ser levados em consideração ao tirarmos conclusões das análises da presente pesquisa sobre parâmetros interpretativos da sonata para violino solo em Lá menor de Bach: em primeiro lugar que as gravações analisadas são representativas de interpretações conscientes e em segundo lugar que em termos interpretativos elas podem ser até certo grau *underplayed.*[350]

Apesar disto é possível verificar traços interpretativos bastante claros e classificáveis nas sete gravações analisadas. É, também, evidente que todos os violinistas realizam suas propostas interpretativas com excelência absoluta. A minha suposição inicial de que as

---

[347] Registros sonoros clássicos e performances ao vivo: perspectivas artísticas e analíticas.

[348] Fabian cita autores como Stephen Davies, Stan Godlovitch, Michael Krausz, Leo Treitler, Nelson Goodman, Nicholas Cook e Theodore Gracyk.

[349] Dados da pesquisa: são 39 entrevistados do mundo todo (apenas solistas, músicos de câmara e regentes), média de CDs gravados: 9,25. 97,4% dos entrevistados acha que gravação é diferente de concerto, mas 74,4% acha que gravação é performance. 79.5% se arriscam menos no estúdio, mas mesmo assim 56,4% dizem que gravação representa uma performance 'ideal' naquele momento (33% disseram que não era o caso). Quase a metade afirmou ter 'liberado' uma gravação com a qual não estavam satisfeitos (meu comentário: não estar satisfeito com uma performance também pode acontecer após um concerto). 81,6% afirmaram que suas gravações representam bem ou muito bem suas interpretações e 63,2 acreditam que a relação entre as gravações e performances em concerto seja próxima.

[350] Termo usado por falta de bom equivalente em português; quer dizer que recursos expressivos como dinâmica e agógica são usados com restrição para a música 'não cansar ao ser ouvida repetidamente'.

gravações avaliadas como ‘clássicas’ – as de Szeryng e Schröder – pudessem se destacar das demais se confirmou parcialmente. Szeryng corresponde bem à descrição acima de interpretação modernista e o que mais chama atenção na gravação toda é a maneira como ele ostensivamente sustenta as notas longas no Grave. Mas Ehnes, embora exatamente neste quesito seja um pouco mais flexível aliviando a tensão com diminuendo, de modo geral é mais ‘duro’ e ‘quadrado’ para usar uma linguagem mais coloquial. Dos três ‘modernos’, Fischer tem o toque mais sutil e um uso variado de vibrato embora às vezes seja acometida por ataques súbitos de um vibrato nervoso. Todos aderem de maneira manifesta à quebra de acordes de 2-2.

É interessante comparar a gravação de Schröder feita no meio da década de 1980 com as recomendações no seu livro sobre os Solos de 2007, mais de 20 anos depois. Embora seja inquestionável a sua orientação pela IHI, impressão reforçada pelo uso de violino e arco barrocos, fica a impressão de certa timidez em alguns itens interpretativos como, por exemplo, a feição das notas longas no Grave com pouco diminuendo e ausência de *messa de voce*. Poderia ter a ver com a precocidade da gravação, pois é uma das primeiras a ser realizada com violino barroco. A gravação de Kuijken é a que apresenta mais reverberação de todas. A sua interpretação é sóbria e ele respeita todos os requisitos de IHI, algumas com certa timidez como o emprego de agógica na Fuga. Kuijken é aquele que mais improvisa ornamentação essencial (trilos e mordentes). A interpretação de Podger é a mais flexível de todas correspondendo bem às evidências que apontam para mais liberdade de articulação estrutural – esta na Fuga é notável – no período barroco. Todos os ‘barrocos’ arpejam os acordes com velocidade variada conforme o caráter dos movimentos. Dada a presença forte de dobrados e acordes na sonata, a maneira de execução destes contribui consideravelmente para a caracterização da obra. Acordes arpejados deixam a impressão de maior leveza.

Ibragimova, representando a ‘terceira via’ (que significa aplicar princípios interpretativos barrocos usando instrumentário moderno), foi a grande curiosidade nesta pesquisa. Na maioria dos casos analisados ela se alinha mais aos ‘barrocos’ do que aos ‘modernos’. Porém algumas inconsistências e outras insistências chamam atenção: no Grave ela quebra os acordes de 2-2 consistentemente enquanto na Fuga ela arpeja absolutamente todos; no primeiro seria mais adequado arpejar todos de forma lenta e variada, levando em consideração o caráter mais lento do movimento, e na Fuga em vista da quantidade e frequência de acordes variar de maneira a deixar alguns dos acordes sem arpejamento ou quebra, ou seja, com ataque simultâneo.

Na minha avaliação a proposta de Ibragimova é uma via viável. Ela comprova que o instrumentário moderno não induz automaticamente a um estilo modernista de interpretação e que uma ferramenta obedece a quem a tem na mão. A sua ferramenta não é necessariamente a melhor para música barroca, mas acontece que a maioria dos músicos no mundo só tem esta. Penso que é melhor fazer a ferramenta se adaptar à música do que distorcer a música para que esta se ajuste à ferramenta.

Com referência à discussão no capítulo 1 sobre o papel do intérprete fica claro que, considerando a quantidade de decisões detalhadas que este precisa tomar, sua função no processo de realização do texto em som é essencial e determinante. As concepções paradoxais e discrepantes do Grave mostram a completa relatividade do texto. Por outro lado as relativamente poucas divergências na Fuga e no Allegro mostram como o texto também pode ser um importante ponto de referência. De novo vemos que na realidade o texto é uma espécie de ferramenta ou veículo que transmite ideias artísticas mais profundas, mas que pode ser utilizada de maneiras muito diferentes.

Ao analisar as gravações intensa e detalhadamente, como foi necessário no caso desta pesquisa, fica difícil evitar a impressão ou sensação de certa invasão na esfera pessoal, e até íntima, dos intérpretes avaliados. No entanto é mesmo nos detalhes bem examinados que se revelam as convicções e intenções interpretativas dos violinistas. Um bom exemplo é evidenciado no capítulo 3.6.1.1, mostrando que, apesar de muitas semelhanças de concepção entre Szeryng e Ehnes, este no Grave faz diminuendo nas notas longas enquanto aquele as sustenta ostensivamente. É um detalhe, mas um detalhe importante em termos de interpretação.

Para o autor deste trabalho a pesquisa aqui realizada representa um passo para frente no caminho estipulado pelos professores Arne Svendsen e Max Rostal. A conscientização quanto aos diferentes estilos de música e suas interpretações e a maneira como demonstrar respeito aos compositores é um processo que por razões artísticas não deve cessar nunca. O processo é uma busca por verdades múltiplas – pois uma verdade única e absoluta em arte não existe – e o reconhecimento do fato de que nesta busca nunca chegaremos definitivamente ao alvo representa alívio e conforto. Sempre haverá motivo e espaço para a busca por novas verdades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Prismen* – Kulturkritik und Gesellschaft. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1963.

ALLSOP, Peter. Livreto de *Early Italian Violin Sonatas*. London: Convivium, 1998. CD.

APEL, Willi. Studien über die frühe Violinmusik I. *Archiv für Musikwissenschaft*, Berlin, ano 30, p.153-174, 1973.

____. Studien über die frühe Violinmusik II**.** *Archiv für Musikwissenschaft*, Berlin, ano, 31, p.185-213, 1974.

AUER, Leopold. *Violin Playing As I teach It.* New York: Frederick A. Stokes Company, 1921.

BACH, Johann Sebastian. *Sei Solo a Violino da Joh. Seb. Bach*. Fac-símile do manuscrito autográfico. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1977.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BÉRIOT, Charles Auguste de. *Méthod de Violon.* Moscou: Edition Jurgenson, 1889.

BOYDEN, David D. *The history of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music.* New York**:** Oxford University Press, 1990.

BROOKS, Brian. Étienne Nau, Breslau 114 and the early 17th-century solo violin fantasia. *Early Music*, p.49-72, fevereiro, 2004.

BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750 – 1900.* New York: Oxford University Press, 1999.

BUTT, John. *Playing with History – The Historical Approach to Musical Performance.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

____. *Bach Interpretation* – Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

COOK, Nicholas. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, vol. 7, no. 2, Abril, 2001.

DIPERT, Randall R., 'The Composer's Intentions: An Examination of Their Relevance for Performance'. *The Musical Quarterly*, vol. 66, no. 2, p. 205-218. Oxford: Oxford University Press, 1980.

DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly,* vol. 69, no. 3, p. 297-322, Oxford: Oxford University Press, 1983.

DULAK, Michelle, The Quiet Metamorphosis of "Early Music". *Repercussions,* 2, p. 31–61, 1993.

DUDEQUE, Norton. *Harmonia Tonal I*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/3966478/ Harmonia-Tonal-I-Norton-Dudeque>. Acesso em: 26/08/2011.

EICHE, Jon F., ed. *The Bach Chaconne for Solo Violin – A Collection of Views.* Bloomington: Frangipani Press, 1985.

FABIAN, Dorottya. *Bach Performance Practice, 1945-1975 – A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature.* Aldershot: Ashgate, 2003.

____. *Towards a Performance History of Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin: Preliminary Investigations.* Essays in Honor of László Somfai: Studies in the Sources and the Interpretation of Music. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005, p. 87-108**.**

____. Classical Sound Recordings and Live Performances: Artistic and Analytical Perspectives. In: DACK, Mine Dogantan (ed.). *Philosophical Reflections on Sound Recording*. London: Middlesex UP, 2008, p. 232-260.

____; ORNOY, Eitan. Identity in Violin Playing on Records: Interpretation Profiles in Recordings of Solo Bach by Early Twentieth-Century Violinists. *Claremont Graduate University*, p.87-108, 2009.

FANSELAU, Clemens. *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung.* Sinzig: Studio, Verlag Schewe, 2000.

FLESCH, Carl. *Die Kunst des Violinspiels.* Vol. I e II. Berlin: Verlag Ries & Erler, 1929.

GALAMIAN, Ivan. *Grundlagen und Methoden des Violinspiels.* Unterägeri: Edition Sven Erik Bergh in der Europabuch AG, 1983.

GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin Op.IX.* London, 1751.

HARNONCOURT, Nikolaus. *Musik als Klangrede – Wege zu einem neuen Musikverständnis.* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1982.

HASKELL, Harry. *The Early Music Revival – A History*. London: Thames and Hudson, 1988.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music – A Period Performer´s History of Music for the Twenty-First Century.* New York: Oxford University Press, 2007.

HOLMAN, Peter. *Four and Twenty Fiddlers – The Violin at the English Court 1540- 1690.* New York: Oxford University Press, 1993.

KENYON, Nicholas, ed. *Authenticity and Early Music.* New York: Oxford University Press, 1988.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music – Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

KIVY, Peter. *Authenticities – Philosophical Reflections on Musical Performance.* New York: Cornell University Press, 1995.

KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of the Violin – construction, history and music.* Portland: Amadeus Press, 1998.

KREUZHUBER, Johanna. *J. S. Bachs V. Suite für Violoncello Solo – Ein Stilkritischer Interpretationsvergleich zwischen authentischer Musizierpraxis und romantischer Tradition.* Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller GmbH & Co. KG, 2011.

LEECH-WILKINSON, Daniel. 'What We Are Doing with Early Music Is Genuinely Authentic to Such a Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning’. *Early Music,* vol.12, no.1, p.13-16. Oxford: Oxford University Press, 1984.

LEDBETTER, David. *Unaccompanied BACH – Performing the Solo Works*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.

LESTER, Joel. *Bach´s Works for Solo Violin – Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press, 1999.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister.* Hamburg, 1739. Fac-símile reimpresso. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954.

MILSOM, David. *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance – An Examination of Style in Performance, 1850 – 1900.* Aldershot: Ashgate, 2003.

MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule.* Augsburg, 1756. Fac-símile reimpresso. Frankfurt: Verlag H. L. Grahl, 1983.

O'DEA, Jane W. Authenticity in musical performance: personal or historical? *The British Journal of Aesthetics.* 34.4. Oxford: Oxford University Press, 1994. *Academic OneFile*. Web. 1 Sep. 2011**.**

ORNOY, Eitan. An empirical study of intonation in performances of J.S. Bach's Sarabandes temperament, 'melodic charge' and 'melodic intonation'. The HebrewUniversity of Jerusalem, 2007.

PULLEY, Richard. *A Statistical Analysis of Tempi in Bach´s D Minor Partita.* Sydney: University of New South Wales, p. 108 – 111, 2002.

QUANTZ, Johann Joachim**.** *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiére zu spielen.* Berlin, 1752. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1983

RINK, John, ed. *The Practice of Perfomance – Studies in Musical Interpretation.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

____, ed. *Musical Performance – A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ROSTAL, Max. *Handbuch zum Geigenspiel.* Bern: Musikverlag Müller & Schade AG, 1997.

_______, ed. *BACH Sonaten und Partiten für Violine allein BWV 1001-1006.* Leipzig: Edition Peters, 1982.

SACKMANN, Dominik. *Warum komponierte Bach die Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001 – 1006 ? In*: "Projekt 2005". Winthertur: Theater*forum*.ch, 2005. 10 p.

SANTOS, Carmelo de los. *Performance-Practice Issues of the Chaconne from Partita II, BWV 1004, by Johann Sebastian Bach.* 150f. Tese (Doctor of Musical Arts) - The University of Georgia, Athens, Georgia, 2004.

SCHRÖDER, Jaap. *Bach´s Solo Violin Works – A Performer´s Guide*. New Haven: Yale University Press, 2007.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds. *Ethnomusicology*, vol.45, no.1, p.1-29. University of Illinois Press, 2001.

STOWELL, Robin. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

____. Bach's Violin Sonatas and Partitas: Building a Music Library: 5**.** *The Musical Times*, Vol. 128, No. 1731 (May, 1987), pp.250-256.

____,ed. *The Cambridge Companion to the Violin.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

____. *The Early Violin and Viola – A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

TARLING, Judy. *Baroque String Playing – for ingenious learners*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2000.

TARTINI, Giuseppe. *Lettera del defonto signor Tartini alla signora Maddalena Lombardini.* London, 1779. New York & London: Johnson Reprint Corporation, 1967. Disponível em: www.imslp.org. Acesso em 25/01/2012.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act – Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

TEMPERLY, Nicholas. 'The Movement Puts a Stronger Premium on Novelty than on Accuracy, and Fosters Misrepresentation'. *Early Music*, vol.12, no.1, p.16-20. Oxford: Oxford University Press, 1984.

WOLF, Christoph. *Johann Sebastian Bach – The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

ZASLAW, Neil. 'Ornaments for Corelli´s Sonatas, op.5'. *Early Music,* vol. 24, no.1, p. 95-116. Oxford: Oxford University Press, 1996.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BUTT, John, ed. *The Cambridge Companion to Bach.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DAVID, Hans T., MENDEL, Arthur. *The New Bach Reader – A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents.* New York: W. W. Norton & Company 1998.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music.* New York: W. W. Norton & Company. New Revised Editon, 1989.

DREYFUS, Laurence. *Bach and the Patterns of Invention.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

DUNSBY, Jonathan. *Performing Music – Shared Concerns*. New York: Oxford University Press, 1995.

FABIAN Dorottya; SCHUBERT, Emery. Baroque expressiveness and stylishness in three recordings of the D minor Sarabanda for solo violin (BWV 1004) by J. S. Bach.
Music Performance Research. Royal Northern College of Music Vol.3, p.36-55, 2009.

FIELD, Elizabeth I. *Performing solo Bach: An Examination of the Evolution of Performance Traditions of Bach´s Unaccompanied Violin Sonatas from 1802 to the Present.* Tese de doutorado. Cornell University, 1999.

JOACHIM, Joseph, MOSER, Andreas. *Violinschule.* Berlin: N. Simrock GmbH, 1905.

JONES, Richard D. P. *The Creative Development of Johann Sebastian Bach* – Vol I: 1695–1717. New York: Oxford University Press, 2007.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical – Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

HAUSSWALD, Günter. Zur Stilistik von Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein. *In: Archiv für Musikwissenschaft*, 14. Jahrg., H. 4. Franz Steiner Verlag, p. 304 – 323, 1957.

HOULE, George. *Meter in Music, 1600-1800 – Perfomance, Perception, and Notation.* Bloomington: Indian University Press, 1987.

KJAR, David. *The Plague, a Metal Monster, and the Wonder of Wanda: In Pursuit of the Performance Style.* 2010.

KRAMER, Lawrence. *Interpreting Music.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011.

LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century.* Cambridge: Harvard University Press, 1994.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001.

MELAMED, D. R., MARISSEN, M. *An Introduction to Bach Studies.* New York: Oxford University Press, 1998.

PHILIP, Robert. *Performing Music in the Age of Recording.* New Haven and London: Yale University Press, 2004.

TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric – a guide for musicians and audiences.* Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004.

TREITLER, Leo e STRUNK, Oliver. *Source Readings in Music History.* New York: W. W. Norton & Company, 1998.

WALLS, Peter. *History, Imagination and the Performance of Music.* Woodbridge: The Boydell Press, 2003.

CDs

Johann Sebastian Bach: **Sonatas e Partitas para violino solo, BWV 1001-1006.** Henryk Szeryng. Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1965. 2 CD´s.

Johann Sebastian Bach: **Sonatas e Partitas para violino solo, BWV 1001-1006.** James Ehnes. Analekta, 1999-2000. 2 CD´s.

Johann Sebastian Bach: **Sonatas e Partitas para violino solo, BWV 1001-1006.** Julia Fischer. Pentatone, 2005. 2CD´s.

Johann Sebastian Bach: **Sonatas e Partitas para violino solo, BWV 1001-1006.** Jaap Schröder. Naxos, 1984-85. 2 CD´s.

Johann Sebastian Bach: **Sonatas e Partitas para violino solo, BWV 1001-1006.** Sigiswald Kuijken. Deutsche Harmonia Mundi, 2000. 2 CD´s.

Johann Sebastian Bach: **Sonatas e Partitas para violino solo, BWV 1001-1006.** Rachel Podger. Channel Classics, 2002. 2 CD´s.

Johann Sebastian Bach: **Sonatas e Partitas para violino solo, BWV 1001-1006.** Alina Ibragimova. Hyperion, 2008-09. 2 CD´s.

APÊNDICE

ESTUDO ANALÍTICO INTERPRETATIVO DO GRAVE DA SONATA PARA VIOLINO SOLO NO. 2 EM LÁ MENOR DE J. S. BACH

1.1 ANÁLISES DO GRAVE DA SONATA EM LÁ MENOR

Segundo Lester (1994) a técnica composicional de J. S. Bach é baseada na construção da música a partir da linha do baixo. Apesar de aqui se tratar de uma obra para violino solo *senza basso*, será feita uma (re)construção, em quatro pautas separadas, a partir do baixo até o original, percorrendo assim o suposto caminho de concepção (partitura em anexo):

1. Análise formal/estrutural a partir da extração do baixo feita por Joel Lester (1999).
2. Redução de acordes. Análise harmônica.
3. Redução de acordes com ligações simples.
4. Original do Bach.

Será feita uma análise/leitura retórica da harmonia e da linha melódica como consta no original de Bach.

Por fim será proposta uma organização prática para a execução do movimento. As arcadas e os dedilhados sugeridos refletem a consideração pela estética e o ideal sonoro apreciados no séc. XVIII.

1.2 ANÁLISE FORMAL/ESTRUTURAL

Na partitura em anexo ver o primeiro pentagrama: ‘Baixo figurado’ ou ver a seguir a linha do baixo extraída por Joel Lester (1999):

FIGURA 5 – LINHA DE BAIXO E ESTRUTAURA FORMAL
FONTE: LESTER (1999)

A estrutura que se evidencia através da linha de baixo pode ser descrita da seguinte forma: o Grave inicia com uma escala descendente (com inversão de oitava) da tônica Lá até a subdominante Ré e daí sobe de forma cromática até Mi onde faz uma meia cadência (cp. 1-2). Este baixo é reapresentado transposto no cp.14-15, iniciando com Ré fazendo meia cadência em Lá.

A linha descendente inicial - e depois transposta - sugere uma aplicação parcial da tradição barroca da *regra da oitava*[351] que François Campion apresenta no *Traité d´accompagnement et de composition* de 1716 e que freqüentemente foi aplicada em prelúdios da época. Também tem semelhança com o tetracorde descendente diatônico frígio comum a lamentos e às danças *passacaglia* e *chacona.*

---

351 Trata-se de uma linha de baixo descendente ou ascendente de tônica a tônica com harmonia padronizada (cifras de baixo contínuo).

De forma semelhante o trecho do comp. 9 até o início do comp.12 é repetido e transposto a partir da segunda metade do comp. 18 até o terceiro tempo de comp. 21 (com variação na cadência).

Estes trechos não apresentam uma direção única descendente ou ascendente e são caracterizados por graus conjuntos ou cromáticos.

As características dos trechos de baixo até aqui descritos (ca. 50% do movimento) tem como conseqüência uma grande variedade de inversões de acordes – conseqüência da ausência de saltos.

O restante do movimento (comp. 3-8 e 16-18) já contém mais saltos, parcialmente em conseqüência de cadências autênticas perfeitas (comp. 6/7 e 16), meia cadência invertida (comp. 4/5) e mudança de registro (comp. 5/6 - o baixo salta da corda Sol até corda Lá!). No comp. 8 observa-se um salto *duriusculo* (quarta aumentada) e no cp. 16/17 temos um desvio harmônico repentino, ambos de efeito retórico (ver abaixo).

Curiosidade: na coda Bach evidentemente é obrigado a subir de oitava para alcançar o Fá (comp. 22) e assim mudar de registro, mas o efeito suspensivo deste salto de sétima menor (duriusculíssimo) é fator importante na criação de expectativa, através de uma meia-cadência, para a final na dominante preparando a fuga. Resta saber se Bach teria descido para Fá^2 caso existisse no violino. Em todo caso, na transcrição do próprio punho desta obra para cravo (Ré menor, BWV 964) Bach salta para cima apesar da possibilidade – neste instrumento – de continuar descendo!

No caso dos dois trechos de baixo repetidos e transpostos podemos observar que no trecho dos cps. 1-2/14-15 Bach tece uma linha melódica diferente na repetição, uma linha mais elaborada e ornamentada (diminuição). Joel Lester (1999) chama isto de *atividade aumentada* como princípio composicional. Já no trecho dos cps. 9-12/18-21 ele apresenta os primeiros dois compassos mais parecidos, enquanto o desfecho da cadência é diferente.

1.3 ANÁLISE HARMÔNICA

No segundo pentagrama foi estabelecido, através do baixo, o esqueleto de acordes que sustenta o movimento. Do original foram retiradas todas as ligações que conectam um acorde ao outro, arpejos foram verticalizados e definidos como acordes (geralmente tem função harmônica), além de eliminadas figuras ornamentais. Afinal, todos estes elementos configuram a linha melódica da peça.

Podemos observar que, como pilares, os acordes de harmonia mais conclusiva (verticais, não arpejados) geralmente se concentram nos tempos fortes 1 (cp. 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, (17) e 23) e bem menos 3 (2, 5, 13, 15, 16, 18 e 21), enquanto os tempos fracos 2 e 4 apresentam melismas de ligação ou processos cadenciais (cp. 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21 e 22).

Alguns compassos contêm aceleração harmônica com sequência de dominantes individuais, ex.: cp. 9-11, e 19-20.

As linhas melódicas de grau conjunto tendem apenas a confirmar a harmonia estabelecida no seu ponto de partida, ex.: cp.1, tpo. 2 e 4; cp.2, tpo. 1 e 4; cp.3, tpo.3; cp.4, tpo.2 e 3 etc. Exceções a esta regra (linha melódica de grau conjunto com função harmônica) são: cp.5, tpo. 2; cp.7, tpo. 4; cp.9, tpo. 2.

Já no caso dos arpejos, pelo próprio caráter de acorde arpejado, estes geralmente têm função harmônica, ex.: cp. 7, tpo.3: a primeira colcheia é um $III^{6}/_{4}$ (mudança brusca de harmonia) e a segunda colcheia é um $ii^{6}/_{4}$, preparando a dominante da cadência; cp.11, tpo.2 é basicamente um arpejo com função de dominante (vii^{o7}/V); cp.18, última colcheia tem função de dominante.

Em dois lugares uma mistura de grau conjunto com saltos apresenta relevância harmônica: cp.9, tpo.2 - cp. 10, tpo.2 e todo o cp.19 (trechos paralelos).

Compasso/tempo	Tonalidades	Descrição
1-4, tpo. 3	Lá	Meia cad. cp. 2, tpo. 3. Passa por III e VI e dominante de Dó
4, tpo. 4 - cp. 7	Dó	Passa por II e logo cadencia em Dó; cp. 7, tpo. 3 e 4 cad. para lá
8, tpo. 1	Lá	Logo (tpo. 2 e 3) cad. para Mi
8, tpo.4 - cp. 12	Mi	Do V (cp. 9) através de dominantes individuais cad. de engano em cp.11 e em seguida finalmente cad. para i. Cp.12, tpo. 3 e 4 cad. imperfeita para:
13	Lá	Tpo. 3 e 4 dom. indiv. para:
14 - 16	Ré	Meia cad. cp. 15, tpo. 3; cad. perf. cp. 16, tpo. 3
17	Sol^7men. - $Lá^9$	Dom. indiv. (Sol^7) com cad. de engano ($lá^{9-8}$)
18 - 21, tpo. 2	Lá	Meia cad. cp.18, tpo. 3; cp.19: através de diminutos e dom. indiv. cad. de engano cp.20, tpo. 3. Cad. perf. cp.21, tpo. 3
21, tpo. 3 - cp. 23	Lá - Mi	CODA: cp.21, tpo. 3 (depois do Lá grave) VII seguido de v^6. Cp. 22, tpo.1 e 2: $Fá^7$, com bordaduras, com sensação de neapolitano, tpo. 3 $Ré^6$, tpo. 4 Si $^6_4$ e Mi cp. final (dominante preparando a entrada da fuga)

QUADRO 17 – SÍNTESE DA ESTRUTURA FORMAL E TONAL DO GRAVE

1.4 LIGADURAS

No terceiro pentagrama foi inventado um contorno melódico hipotético simples (adicionando tendões e músculos ao esqueleto do pentagrama dois – restando apenas carne e pele para o pentagrama 4).

A intenção aqui é reduzir a linha melódica original a fim de evidenciar as figuras ornamentais: notas de passagem, bordaduras, apojaturas, trilos, *tierces coulées* etc.

A seguir serão dados alguns exemplos. Cp.1, tpo.2: notas de passagem (np) e trilo (tr) (mini-cadência V/iv; na dominante era sempre esperado um trilo, mesmo que não fosse escrito (DONINGTON, 1989)); tpo.3: bordadura (brd). Cp.2, tpo.1: np; tpo.2: apojatura (ap) e tr; tpo.3: tr com tierce coulée (tc). Cp.3, tpo.3: np; tpo.4: ap longa/tr. Cp.10, tpo.4 e cp.20 tpo.2: bordaduras. Cp.15, tpo.2: Fá nat. é ap. Cps. 16 e 18, tpo.2: Ré é ap. Cp.21, tpo.1: Lá-Si é ap ou um *port de voix*, e a última semicolcheia: brd.

Casos importantes para efeito de interpretação: cp.8, tpo.1: a segunda colcheia (Si/Lá) é tc que faz parte do acorde, portanto não deve ser tocada como anacruse para o segundo tempo. De modo análogo, cp.9, tpo.1: o Mi é ap e a segunda colcheia (Dó♯/ Si) é tc, ou seja faz parte do primeiro acorde e não deve ser tocado como anacruse para o Si agudo (tpo.2).

1.5 O ORIGINAL

No caminho da construção chegamos à superfície (quarto pentagrama do anexo). O esqueleto com tendões e músculos foi preenchido com carne e coberto por pele! Faremos uma análise retórica e uma leitura crítica da peça na sua plenitude com ênfase na linha melódica na medida em que esta é fundamentada no baixo e conduzida pela harmonia.

Em termos de retórica[352] podemos inicialmente considerar os elementos do *inventio* e constatar o inusitado e extraordinário na escolha do próprio meio para uma obra que contém uma fuga além de outros movimentos polifônicos: o violino. Embora exista precedentes na escrita polifônica para violino (ver acima), Bach elevou o grau de complexidade desta a tal ponto que só seria novamente alcançado no séc. XX com as sonatas para violino solo de Ysaÿe e Bartók.

A tonalidade escolhida - Lá menor - favorece e facilita a escrita polifônica com a possibilidade do uso das cordas soltas Lá (tônica), Mi (dominante), Ré (subdominante) e Sol (VII); mesmo quando não usadas proporcionam ressonância e brilho. Segundo a *doutrina dos afetos* a tonalidade de Lá menor pode ter o caráter de sério (J. Rousseau, 1691), meigo e melancólico (Charpentier, 1692), calmo e honorável (Mattheson, 1713-19). Por acaso ou não,

[352] Para o estudo de retórica e seu emprego na música, principalmente a alemã, ver: BARTEL, Dietrich. Musica Poetica, 1997 e MCCRELESS, Patrick. Music and Rhetoric, in: CHRISTENSEN, Thomas, ed. The Cambridge History of Western Music Theory, 2002.

todos estes adjetivos cabem bem na descrição do temperamento deste movimento. Contribui, também, para o caráter a escolha do metro: C (4/4), do mesmo modo considerado indicado para música de feitio sério, enfático, grandioso e grave (Kirnberger, 1771-1779). O próprio título ‘Grave’ confirma.

Passando para o *dispositio* e considerando a unidade que o grave constitui com a fuga que o segue, pode-se compreender este como o *exordium* (introdução/prelúdio), sendo a fuga responsável pelos elementos restantes: *narratio* (geralmente não considerado em fugas), *propositio* (apresentação do tema), *confirmatio* (entrada das outras vozes como confirmação), *confutatio* (inserção de suspensões, cromatismos e contrastes) e *peroratio* (conclusão).

Como *exordium* o grave tanto prepara o ouvinte para a complexidade perceptiva da fuga como prepara o músico para o desafio técnico na execução dela.

Ao analisar o contorno melódico chama atenção, primeiramente, o movimento ondeado do mesmo. Praticamente todos os compassos apresentam evolução ascendente e descendente nas diminuições. Na nomenclatura das figuras retóricas trata-se de sequências contínuas de *tiratas* (passagem escalar rápida, de extensão de uma quarta até uma oitava ou mais (BARTEL, 1997)). Poderiam também ser definidas como séries de *anabasis/ascensus* (passagem musical ascendente que expressa imagens ou afetos exaltados (BARTEL,1997)) e *catabasis/descensus* (passagem musical descendente que expressa imagens e afetos ruins e negativos (BARTEL,1997)).

Algumas destas movimentações são mais significativas do que outras.
O segundo compasso mostra uma linha descendente contínua do Fá^4 até Mi^3; no tpo.4 desce mais um grau entrando no intervalo de um trítono; harmonicamente este pode ser explicado como um V6/5, mas ‘afetivamente’ é uma sensação forte de descenso para o ‘inferno’ (diabolus in musica). Na retórica isto pode ser uma *parrhesia/licentia* (inserção de uma dissonância como um trítono em tempo fraco (BARTEL,1997)). O compasso todo configura *catabasis/descensus*. A ascensão do inferno se dá por meio de uma escada em forma de arpejo em Lá menor e agitado por um trilo no Fá^4 (ponto de partida) alcança o céu de Dó maior, ainda suspenso na primeira inversão para em seguida resolver em Fá maior no cp.4. Irrequieto, logo segue modulando para a relativa através de *tirata* para já cadenciar na V (cp.5) e daí chegar em casa no tpo.3. A partir daqui vemos uma longa *tirata* subindo por degraus retomando parte do caminho duas vezes e assim destacando os graus do acorde (sol, Dó, Mi e Sol) para enfim desembocar surpreendentemente em Ré maior! Arrependido logo cadencia fortemente na tônica do trecho (Dó maior, cp.7). No cp.8, tpo.2 somos surpreendidos novamente com uma mudança súbita de rumo: Fá♯. Embora aqui não encontremos nenhuma

pausa podemos entendê-la como uma espécie de *abruptio* (uma repentina e inesperada quebra numa composição musical (BARTEL,1997)). Nos cps. 9 e 10 vemos vários *saltus duriusculus* (Ré - Sol♯ - Fá♮.) no meio do cp.9; cp.10, tpo.2: Dó - Ré♯ - Dó. No final deste compasso ainda podemos observar uma *cadencia duriuscula* (uma dissonância na antepenúltima harmonia de uma cadência (BARTEL,1997)). Pela "viagem" harmônica destes dois compassos podemos considerar que aqui se trate de um *dubitatio* (uma progressão rítmica ou harmônica intencionalmente ambígua (BARTEL,1997)). Cp.11 cadência de engano seguida de *cadencia duriuscula* (tpo.2). No cp.12 temos novamente uma forte *catabasis* com trítono no meio lembrando o cp.2; no compasso seguinte (13) vemos uma longa *anabasis* levando a um acorde cheio que inicia uma descida de caráter lamentoso (escala descendente, as notas ligadas de duas e duas), sendo este reforçado pela nona menor (Si♭) na apojatura do acorde.

Nos compassos 14 e 15 chegamos à reapresentação do baixo inicial transposto uma quarta para cima. Aqui como lá encontramos na subida cromática *passus duriusculus* (uma linha melódica ascendente ou descendente cromaticamente alterada (BARTEL, 1997)) ou quiçá uma *pathopoeia* (passagem musical que busca despertar uma emoção ardente através de cromatismo ou outro meio (BARTEL, 1997)). Apesar da semelhança, inclusive na harmonia aplicada sobre o mesmo baixo, o desenho melódico é diferente (*vide* capítulo 2.1, final acima). Cp.15 apresenta certa inquietação com vários *saltus duriusculus* que se estendem para o cp.16, tpo.1 (segundas aumentadas). Depois da cadência a linha se precipita para baixo para em seguida arpejar morro acima estourando num surpreendente acorde de Sol maior com sétima que é, talvez, o som mais brilhante e cheio que o instrumento é capaz de produzir; daqui a *anabasis* continua mais uma oitava e daí desce em arpejo e "resolve" numa cadência de engano (vi^6 com segunda Si, que vai resolver no quarto tempo no o Lá). O cp.18 também inicia com forte dissonância com função de *cadencia duriuscula.* Cps. 19 e 20 são paralelos aos cps. 9-10 e da mesma forma caracterizam o *dubitatio* pela complexidade ou mesmo confusão harmônica.

Considerando a cadência perfeita no cp.21 a peça poderia terminar aqui, mas segue um pequeno *peroratio* ou *conclusio* (comentários finais (BARTEL, 1997)) com um minúsculo *paragoge, manubrium* ou *supplementum* (cadência ou coda adicionada sobre um pedal no fim de uma composição (BARTEL, 1997)), neste caso sobre o Fá.

Como vimos, a predominância das *tiratas* e dos arpejos na linha melódica é eminente e notória em todo o movimento. Nestes observamos uma presença freqüente - ao ponto de caracterizar um pequeno motivo recorrente - de aceleração ao atingir o ponto de repouso. De modo geral numa seqüencia de fusas duas semifusas finalizam a escala. Isto ocorre no cp.2,

tpo.1 e 4; cp.3, tpo.3; cp.4, tpo.2; final do cp.5; cp.7, tpo.2 e 4, cp.12, tpo.2; cp.13, tpo.2; cp.14, tpo.2; cp.16, tpo.3 e 4 (com pequena antecipação).

Este pequeno motivo é reforçado pelas resoluções por extenso dos trilos que aparecem nos cps. 3, 4 e 18. Às vezes as *tiratas* começam correndo e depois freiam como nos cps.4, tpo.3 (aliás, aqui temos aceleração final de 4 semifusas); cp.9, tpo.2; cp.15, tpo.4 e cp.16, tpo.3.

Afinal, estes recursos aplicados pelo autor parecem enfatizar e explicitar o caráter improvisatório de um movimento que tem função de prelúdio para uma fuga. Retoricamente poderia ser caracterizado como uma mistura de *variatio, coloratura, diminutio* e *passagio* (todos significando ainda segundo Bartel (1997): ornamentação de uma passagem melódica com uma variedade de adornos). Jaap Schröder (2007) sugere que a fixação no papel possa ser entendida como uma improvisação “congelada”, ou seja, como *uma* das maneiras possíveis de realização.

2 ORGANIZAÇÃO PRÁTICA

Ao traduzir ou realizar em som as informações fornecidas nesta partitura e daí fatalmente passar a interpretar a música aí contida é importante observar duas coisas em especial. A primeira é o fato da importância do baixo. Deve-se procurar executar os acordes de três e quatro sons de maneira a realçar o baixo permanecendo por um pouco mais de tempo nele antes de passar para as cordas/notas superiores; em caso de dobrados (dois sons) a quebra não é recomendada. Ou seja, a maneira moderna de quebrar indiscriminadamente todos os acordes de duas em duas deve ser evitado; este costume é fruto de uma valorização exclusiva da melodia.

A segunda coisa que se deve considerar é a função deste movimento de prelúdio para uma fuga. O caráter rapsódico e fantástico, enfim improvisatório, de tradição histórica, deste tipo de peça nos dá a oportunidade e o desafio de interpretar de maneira relativamente livre – como se estivéssemos inventando as ornamentações *in loco.*

Os dedilhados sugeridos (na pauta 4 do anexo) visam garantir que se permaneça mais tempo na primeira posição e só suba quando for imprescindível. Desta maneira obtemos uma sonoridade brilhante e aberta. A constante troca de cordas que resulta da permanência em

posições baixas proporciona um colorido de timbres variados encantador, qualidade ainda apreciada no início do século XVIII.[353]

Levando em consideração o conhecimento profundo que o compositor tinha do violino e sua condição de músico prático e atuante, procurou-se respeitar o máximo as ligaduras originais evitando divisões das mesmas. Em alguns casos como nos compassos 7, 11, 13, 17 e principalmente 21 isto representa um desafio para o violinista. Mas esta dificuldade pode ser calculada e intencional por parte do autor, apenas tendo como consequência um volume de som reduzido. Alivia algo o fato que o andamento básico do movimento não deve ser muito lento. Deve-se considerar mais a pulsação e ritmo harmônico do que o 'pretume' das *tiratas*. Afinal, estas, como vimos, podem ser tocadas livremente contanto que os pilares harmônicos sejam respeitados.

353 Um dos primeiros autores a recomendar a busca de uniformidade de timbre numa linha melódica foi Leopold Mozart, 1756.

3 CONCLUSÃO DO APÊNDICE

Analisando música de várias maneiras e sob ângulos diferentes amplia-se e aprofunda-se a percepção dos seus elementos. Ficou claro na análise do Grave que cada uma das análises feitas esclareceu pontos cruciais e de suma importância para a interpretação da música. A harmonia não pode ser desvinculada do baixo e vice-versa. A análise retórica complementa a análise harmônica; um acontecimento harmônico forte, como uma dissonância, já se reflete na terminologia retórica, e para um entendimento hermenêutico a explanação baseada na *doutrina das figuras* pode auxiliar o intérprete na sua tarefa de expressar as emoções contidas na música.

ANEXO I - SONATA EM LÁ MENOR, BWV 1003 PARA VIOLINO SOLO
FAC-SÍMILE DO AUTÓGRAFO

Sei Solo

á

Violino

senza

Basso

accompagnato.

Libro Primo.

da

Joh. Seb. Bach.

aó. 1720

Sonata 2da à Violino solo senza Basso
Grave

Fuga.

Andante
V: S: volti.

Allegro

ANEXO II - GRAVE PARA VIOLINO SOLO EM LÁ MENOR

BWV 1003

Grade elaborada para análise

Grave para Violino solo em lá menor
BWV 1003

J. S. Bach

Redução, análise e edição
Atli Ellendersen

Dó Maior:
i VI III6 V6 5 VI VII4 2 III6
Dó: I
V6 (V6 5 V7 6 5) I II6 4 IV6 I6 4 IV V

3
Cadência
Lá menor:
Mi menor:
I
III6
4
ii6
4
viiº7/vi
vi
lá: i
viiº7/v
v
mi: i
V
viiº6/iv
5
viiº7/iv
V2 /VII
viiº6 /i
5
i6
V7/i

4
Cadência
Lá menor:
V6/V
5
vii°7/V
i6
V6
4
i
V4/iv
2
iv6
lá: i6
V7/iv

Ré menor:
5
iv
ré: i
i2 (v6)?
iv6
V4/iv
3
iv
V6/V
5
V
viiº7/i

6
Cadência
i6
V
i
Lá menor:
V7/VII
VII7
lá: i6

ii7
V6
4
i
V
V7
vii°7/iv
V2/VII
vii°6/i
5
i6
V7
vii°7/V
V

8
Cadência
i6
4
iv
V
i
VI6
v6
VI7
iv6
V6/V
4
V

ANEXO III – CD COM AS GRAVAÇÕES USADAS NAS ANÁLISES